

NUEVOS MONSTRUOS EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

A Dissertation

by

MARÍA GIL POISA

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Richard Curry
Committee Members,	Daniel Humphrey Hilaire Kallendorf José Pablo Villalobos
Head of Department,	Irene Moyna

May 2017

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2017 María Gil Poisa

ABSTRACT

The figure of the monster has always been object of human curiosity. The monster, the other, is the representation of what provokes fear or rejection, sometimes for being different and sometimes, whereas, for being too close. The goal of this dissertation is to analyze the figure and evolution of the monster until isolating its basic features and being able of answering one central question: What is a monster? Used as we are to the monster to be the cause or consequence, what chases or threatens a normative protagonist around whom the story moves, focus in this case the exceptionality the monster embodies can be nothing but appealing.

This work consists of two introductory chapters devoted to monster studies from the works of historians, philosophers and film scholars, and three chapters of case analysis based on seven contemporary Spanish films. The selection of the cases is based in three criteria: films produced in Spain, during the democratic period and whose protagonist was a monster itself, in any of its shapes. The first chapter is a brief review of how the figure of the monster is developed in the history of Western culture, from Ancient Greece to 20th century. The second chapter proposes a definition of the concept that starts from the question of the self identity and the relativism of exceptionality. The first analyzed case deals with the concept of the monstrification of the individual through the invasion of domestic space. The next chapter addresses the analysis from a different perspective: monstrosity and its transmission through the role of the gaze. Finally, the last chapter is also built around the role of the gaze in the monstrification of

the subject, but in this case from another point of view: how the action and desire of seeing can monstrify not only the character, but the spectator as well.

The conclusion of this doctoral dissertation can be summarized in a protagonist monster, a figure that, far from being hidden, makes itself present, becoming the center of the narrative and dragging the spectator with it, forcing the audience to look inside themselves.

RESUMEN

La figura del monstruo ha sido siempre objeto de la curiosidad humana. El monstruo, el otro, es la representación de aquello que provoca miedo o rechazo, algunas veces por ser diferente y otras, en cambio, por ser demasiado cercano. El objetivo de esta disertación es analizar la figura y la evolución del monstruo hasta aislar sus características básicas y poder responder a una pregunta básica: ¿Qué es el monstruo? Acostumbrados a que éste sea siempre la causa o la consecuencia, lo que persigue o amenaza a un protagonista normativo alrededor del cual se mueve la historia, el poner el foco en lo excepcional, no deja de resultar atrayente.

Este trabajo consta de dos capítulos de introducción sobre los estudios del monstruo desde trabajos de historiadores, filósofos, y teóricos del cine, y tres capítulos de análisis de siete películas españolas contemporáneas. La selección de los casos se basó en tres criterios: películas de producción española, filmadas en democracia y cuyo protagonista fuera el monstruo mismo, en cualquiera de sus formas. El primer capítulo es una breve revisión de cómo la figura del monstruo se desarrolla en la historia de la cultura occidental desde la Grecia clásica hasta el siglo XX. El capítulo II propone una definición del concepto que parte de la cuestión de la propia identidad y el relativismo de la excepcionalidad. El primer análisis de casos analiza el concepto de la monstrificación del individuo a través de la invasión del espacio doméstico. El siguiente capítulo aborda otro análisis desde un bloque temático diferente: la monstruosidad y su transmisión a través del control de la mirada. El último capítulo se desarrolla también alrededor del rol de la mirada en la monstrificación del sujeto, desde una perspectiva

diferente: cómo el mismo deseo y acto de ver pueden monstrificar no solo al personaje, sino también al mismo espectador.

La conclusión de esta tesis doctoral se resume en un monstruo protagonista, una figura que, lejos de esconderse, se hace presente, convirtiéndose en el centro de la narración y arrastrando con ella a un espectador al que obliga a mirar en su interior.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my committee chair, Dr. Curry, and my committee members, Dr. Humphrey, Dr. Kallendorf, and Dr. Villalobos, for their guidance and support throughout the course of this research.

Thanks also go to my friends and colleagues and the department faculty and staff for making my time at Texas A&M University a great experience.

Finally, thanks to my mother and father for their encouragement and their patience.

CONTRIBUTORS AND FUNDING SOURCES

This work was supervised by a dissertation committee consisting of Professor Richard Curry [advisor], Professor Hilaire Kallendorf and Professor José Pablo Villalobos of the Department of Hispanic Studies and Professor Daniel Humphrey of the Film Studies Program.

All work for dissertation was completed by the student, under the advisement of Dr. Richard Curry of the Department of Hispanic Studies.

Graduate study was supported by a fellowship and a dissertation research grant from the College of Liberal Arts of Texas A&M University.

Its contents are solely the responsibility of the authors and do not necessarily represent the official views of the College of Liberal Arts.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
RESUMEN	iv
ACKNOWLEDGEMENTS	vi
CONTRIBUTORS AND FUNDING SOURCES	vii
TABLE OF CONTENTS	viii
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO II <i>HIC SUNT DRACONES</i> : HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA FIGURA DEL MONSTRUO EN OCCIDENTE HASTA EL SIGLO XX	11
Edad Antigua	13
Medievo	23
Edad Moderna	35
Edad Contemporánea	41
Siglo XX	51
CAPÍTULO III MONSTRUO E IDENTIDAD: EL MONSTRUO DEL YO Y EL PARA-MONSTRUO	67
El monstruo	67
El Otro	77
Lo liminal y lo inclasificable	86
El monstruo del yo, el monstruo des-humanizado	89
Tipología del monstruo	109
CAPÍTULO IV INVASIÓN Y MONSTRIFICACIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO	120
Introducción	120
[REC] (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007): La amenaza del interior	125
<i>Los otros</i> (Alejandro Amenábar, 2001): La fe como encierro.	143
<i>El habitante incierto</i> (Guillem Morales, 2004): El parásito	158

<i>Mientras duermes</i> (Jaume Balagueró, 2011): La corrupción de la felicidad.	174
Conclusión.....	185
CAPÍTULO V LA MIRADA Y EL MONSTRUO: EL ESPECTADOR-SUJETO.....	189
Introducción	189
<i>Angustia y Tras el cristal</i>	192
Mirada y poder	195
Control de la mirada: cine y espectador.....	201
Mirada e identificación: el espectador-sujeto	210
Fetiches y sadomasoquismo: perpetuación de la monstruosidad.....	224
Conclusión.....	233
CAPÍTULO VI EL MONSTRUO Y LA MIRADA: EL ESPECTADOR MONSTRUOSO	235
Introducción	235
Mirada y violencia audiovisual: el negocio del control	236
Mirada y objetificación: deseo e identificación	255
Fetichismo y pulsiones: monstrificación del deseo.....	272
Conclusión: el espectador monstruoso.....	286
CAPÍTULO VII CONCLUSIONES	292
REFERENCES	297

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Ayer, cuatro de febrero del 2017, se celebró la última gala de los premios Goya del cine español, galardonando las películas estrenadas en el 2016. La película más premiada de todas las nominadas fue, como en otras ocasiones, un filme de corte industrial y género popular, una colaboración internacional fácilmente exportable: *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2016). Partiendo de la premisa del monstruo tradicional, una criatura físicamente monstruosa, gigantesca, excesiva, se muestra un personaje bondadoso, excepcional y solícito ayudante del niño en apuros. Impensable hace solo unas décadas, este rol se reproduce en el cine comercial desde el clásico *E.T.* (Steven Spielberg, 1982) a *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) o *Mi amigo el gigante* (Steven Spielberg, 2015). El monstruo ha cambiado; sin desaparecer nunca, su presencia se multiplica y se divide, se retuerce y se modifica hasta cambiar por completo para seguir manteniéndose, perennemente diferente pero siempre ahí, monstruos distintos que conviven, que se adaptan y retroalimentan. Si echamos un vistazo a la cartelera de hoy mismo en cualquier cine comercial de los Estados Unidos, comprobaremos que el monstruo más tradicional, el fantasma de *Rings* (Francisco Javier Gutiérrez, 2017), comparte espacio en las salas con la amenaza del monstruo moderno, el zombi de *Resident Evil: The Final Chapter* (Paul W.S. Anderson, 2017), el monstruo heroico de la ya mencionada *Un monstruo viene a verme* (*A Monster Calls* en su

traducción) y el monstruo moral de *Split* (M. Night Shyamalan, 2016).¹ Aparentemente estas películas no tienen ningún punto en común: terror tradicional, cine de acción, aventuras infantiles y un *thriller*, son géneros dispares y apartados. Sin embargo, el protagonismo monstruoso sigue presente, incluso en obras tan dispares estas figuras siguen conviviendo. ¿Qué es, entonces, un monstruo?

Ese es el objetivo de esta tesis doctoral: analizar la figura y la evolución del monstruo hasta aislar sus características básicas, sus elementos fundamentales, su ADN. En cierto modo, este trabajo supone una reivindicación de lo monstruoso, de lo diferente, de lo marginal. Acostumbrados a que el monstruo sea siempre la causa o la consecuencia, lo que persigue o amenaza a un protagonista normativo, incluso heroico, alrededor del cual se mueve la historia, el poner el foco en lo irregular, lo excepcional, no deja de resultar atrayente. Para ello el estudio teórico se complementa con el análisis de siete películas españolas contemporáneas en las que el monstruo aparece representado de formas diferentes con un punto en común: siempre es el centro, el protagonista. Escogidas y clasificadas en dos bloques temáticos, el espacio y la mirada, las películas se distribuyen en tres capítulos dedicados al análisis de casos que se centran en cómo los personajes protagonistas pueden ser monstrificados o cómo el monstruo puede convertirse en protagonista sin detrimento de su monstruosidad; cómo el proceso de monstrificación es producto de un desarrollo interno, que nace del propio individuo y lo

¹ Dos de las cuatro películas dirigidas, por cierto, por jóvenes directores españoles emigrados al mercado internacional.

arrastra a un estado liminal que respalde el viaje personal que supone el saberse monstruoso.

Para ello, este trabajo constará de dos capítulos de introducción sobre los estudios del monstruo y tres capítulos de análisis de casos. La selección de los casos se basó en tres criterios: películas de producción española, filmadas en democracia y cuyo centro y protagonista fuera el monstruo mismo, en cualquiera de sus formas. Con respecto al marco teórico, esta tesis recoge ideas de trabajos de historiadores, filósofos, y teóricos del cine, con autores procedentes la teoría audiovisual (Noël Carroll, Robin Wood y Gérard Imbert), la literatura de género (Stephen King, Rafael Llopis y H.P. Lovecraft), el psicoanálisis (Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Christian Metz), los estudios de género (Barbara Creed, Laura Mulvey, Ann Kaplan, Linda Williams, Mary Ann Doane y Paul Willemen), y la epistemología (Michel Foucault), entre otros.

El primer capítulo de esta disertación se titula “*Hic Sunt Dracones*: Historia y evolución de la figura del monstruo en Occidente hasta el siglo XX”. Se trata de una breve revisión de cómo la figura del monstruo se desarrolla en la historia de la cultura occidental desde la Grecia clásica. Partiendo del monstruo como la excepción, la ruptura de la norma, evalúa su transformación desde el monstruo físico clásico al más actual monstruo moral, ya en el siglo XX, como introducción a la definición de monstruo que se manejará en este trabajo, y que se desarrolla en el segundo capítulo. El capítulo parte del concepto de monstruo manejado en la Edad Antigua, la Grecia clásica y el Imperio

Romano, en las que la función del monstruo era reafirmar los valores del grupo que el arquetipo del héroe representaba como modelo. Los monstruos clásicos eran seres inclasificables, ni divinos ni terrenales, que suponían una amenaza para la raza humana, y a los que el héroe tenía que vencer para salvaguardar la comunidad. La segunda sección se centra en el medievo europeo, y explica cómo el asentamiento del cristianismo modifica la figura del monstruo, naciendo en este momento la distinción entre el monstruo natural (la persona nacida con defectos físicos) y sobrenatural (para la cultura clásica, todos los monstruos eran naturales), y la aparición del monstruo como castigo a la inmoralidad humana. Además, es durante la Edad Media y debido al contacto con otras culturas que se empieza a comprender al monstruo como el Otro, en una claro movimiento hacia la reafirmación del propio grupo. La tercera sección de este primer capítulo toma como punto de partida la Edad Moderna, momento en que el racionalismo aborda la problemática del monstruo y la ciencia comienza a interesarse por él con la intención de apartarse de la superstición, y a su vez el monstruo comienza a ser funcionalizado. Durante esta etapa se le perdió el miedo, concediéndosele humanidad a lo que antes se consideraba sobrehumano, y comenzando a establecer una división que separase ciencia y religión. La siguiente parte de este capítulo, la Edad Contemporánea, parte de la total racionalización ilustrada nacida en el siglo XVIII, el asentamiento de la ciencia como base, e incluso el nacimiento de una nueva disciplina dedicada al monstruo: la teratología. Se comienza a estudiar al monstruo físico, es decir, al ser nacido con defectos físicos, no únicamente como la excepción, sino como la posibilidad de una nueva norma, de la evolución de un grupo. Finalmente, el último apartado de este

capítulo está dedicado al monstruo en el siglo XX, y sirve como enlace con el siguiente capítulo de esta disertación. Esta sección describe cómo, por primera vez, se comienza a considerar la posibilidad de que el monstruo aparezca dentro del propio grupo, coincidiendo con el momento en el que con la aparición del psicoanálisis el hombre comienza a prestar atención a su propio interior. El monstruo contemporáneo ha, por fin, atravesado la frontera de lo moral y se reconoce su monstruosidad en sus acciones, y no en su morfología. El monstruo se asienta como el Otro, el diferente, el marginal; la excepción a la norma que amenaza la cohesión del grupo pero que, al mismo tiempo, reafirma la comunidad.

El segundo capítulo de este trabajo se titula “Monstruo e identidad: el monstruo del yo y el para-monstruo” y busca, finalmente, responder, al menos parcialmente, a la pregunta ¿qué es el monstruo?, proponiendo una definición del concepto que parte de la cuestión posmoderna de la propia identidad y la excepcionalidad. Desde la óptica relativista, todos los individuos son diferentes, luego establecer una norma que los una no hace más que destacar su excepcionalidad, por lo que todos los sujetos son susceptibles de portar esa monstruosidad. Este capítulo propone la monstruosidad como parte inevitable de todos los individuos, que pueden enfrentarse a su propia monstruosidad interna potencial. La primera sección establece al monstruo como construcción social, nacida de la necesidad del grupo de identificar a un individuo como una amenaza para cohesionar la comunidad y crear un sentimiento de seguridad. Seguidamente, se desarrolla el carácter de otredad al definir al monstruo desde la alteridad como todo aquello que no es el grupo, el diferente, lo que ayuda a definir la

propia identidad desde el contraste. También se aborda el tema de la liminalidad como una de las características del monstruo, la figura que se desarrolla en la frontera, cruzando la línea entre la normatividad y la excepcionalidad: el monstruo como lo inclasificable. A partir de estos rasgos definitorios del monstruo y, de nuevo, partiendo del relativismo de la excepcionalidad, este capítulo propone dos tipos de monstruos nacidos del interior del individuo, que parten de la perspectiva bajo la que se presenta a los personajes y de la identificación establecida con el espectador. El primer tipo identificado es el monstruo del yo, el monstruo des-humanizado, en el que el protagonista se da cuenta de que él mismo puede ser o es ya el monstruo, incluso aunque el espectador ya sea consciente de ello. El segundo tipo descrito es el para-monstruo, en el que el espectador comienza conociendo al personaje para luego ver su transformación en monstruo. Finalmente, este capítulo termina con una tipología del monstruo en la que se resume todo lo expuesto en ambos capítulos, trazando de esta forma un mapa casi esquemático de los diferentes tipos de monstruos que se manejarán, con la intención de clarificar su evolución y clasificación.

El tercer capítulo de esta disertación es también el primer análisis de casos, y lleva por título “Invasión y monstrificación del espacio doméstico”. El punto de partida es que la invasión de la casa, el espacio más íntimo y personal, conlleva la monstrificación no sólo del sujeto invasor, sino también del espacio invadido. Para ello se analizarán los casos de cuatro películas españolas contemporáneas: *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011) y *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004). En

los dos primeros casos los personajes transitan involuntariamente de la normatividad a la excepcionalidad, monstrificando el espacio con su presencia a través de la invasión pero, al mismo tiempo, los mismos personajes que monstrifican el espacio son sus propias víctimas, ya que es su espacio personal el que, de una forma u otra, están invadiendo. En el caso de *[REC]*, su sección se centra en los diferentes tipos de espacios que se pueden identificar en el llamado “cine de zombis”, y cómo estos están presentes dentro de la claustrofóbica narración de la película. Por su parte, el apartado dedicado a *Los otros* se centra en cómo el espacio doméstico, la casa, es invadido por los propios personajes monstrificados, y cómo la fe religiosa de su protagonista se encarna en el papel de la casa encantada, la casa monstruosa que retiene a los personajes como invasores forzosos de su propio espacio por su miedo a abandonar sus creencias. Los dos casos siguientes difieren de los primeros en la definición de sus protagonistas y en el carácter de sus invasiones. En ambos casos el protagonista de la película se monstrifica paulatinamente a través de sus acciones a los ojos del espectador, invadiendo el espacio doméstico ajeno. Sin embargo, la diferencia principal entre ambos es la auto-identificación del personaje como monstruo. Mientras que en *El habitante incierto* el protagonista, Félix, se monstrifica consciente pero involuntariamente al saber que está rompiendo con las normas sociales que ha aceptado pero sintiéndose incapaz de evitarlo, en *Mientras duermes* César se sabe un monstruo por haber roto el contrato social pero, al mismo tiempo, no le preocupa el haberlo hecho por tratarse de normas que no comparte dentro de sus valores, ya que él cuenta con su propio código moral, pero sí se cuida de no ser descubierto, porque esto le supondría ser expulsado del grupo y con ello perdería toda la

satisfacción de su monstruosidad. Además, ambos personajes comparten la monstruosa identidad del parásito, dado que su invasión, lejos de ser agresiva y de buscar aniquilar al individuo invadido como sucede en los dos casos precedentes, es sutil y discreta, ya que ser descubiertos o terminar con su víctima supondría también su propia perdición, pues serían expulsados al mismo tiempo del espacio conseguido y del grupo en el que se consideran integrados. Por ello, la monstrificación de ambos personajes proviene exclusivamente de la perspectiva del espectador, que es el único que puede identificarlos como tal desde su perspectiva, pero al mismo tiempo se ve arrastrado a relacionarse con ellos y monstrificarse a su vez.

El cuarto capítulo, titulado “La mirada y el monstruo: el espectador-sujeto”, aborda otro análisis desde un bloque temático diferente: la monstruosidad a través del control de la mirada. Para ello se estudiarán dos películas de culto, casualmente ambas del mismo año, 1987, realizadas por dos directores catalanes pertenecientes a una generación cinematográfica tan reconocida por su estética como por su provocación. *Angustia* (Bigas Luna) y *Tras el cristal* (Agustí Villaronga) son dos películas que se adhieren conceptualmente al terror al mismo tiempo que se distancian de los elementos clásicos del género. El punto de partida del capítulo es que la monstruosidad puede ser transmisible a través de la mirada, como lo es en ambos ejemplos, ya que los ojos funcionan como herramienta de control del sujeto, que se monstrifica a su vez a través de ellos. Este capítulo plantea además el rol de los métodos cinematográficos de identificación y cómo la mirada misma del espectador aplica esta dinámica al ser proyectada. Para el desarrollo de este análisis se comparan las películas a partir de

diferentes aspectos comunes relacionados con la mirada. En primer lugar, se plantea cómo en ambos filmes el control de la mirada, incluso de los mismos órganos oculares, supone asumir un sistema de poder que establece una estructura jerárquica entre los individuos, en ocasiones de forma simbólica y en otras menos alegórica. La segunda sección de este capítulo transfiere el papel de los personajes observadores en la película a la situación del espectador cinematográfico, e identifica el poder establecido a través de la mirada con la relación que la película en la pantalla tiene con la audiencia que la recibe. Este tema introduce además una lectura de género del rol del espectador como *voyeur*, la mirada masculina atraída por el objeto del cuerpo femenino, que contribuye a ligarse con el siguiente apartado, que introduce el concepto del espectador-sujeto. En esta sección se desarrolla desde una perspectiva lacaniana la identificación entre el espectador y la pantalla, el sujeto observador y el objeto observado, y cómo el espectador puede desarrollar una identidad subjetiva como tal a través del proceso de mirar, implicando un control sobre el sujeto observado, como sucede en ambos filmes. A partir de este tratamiento de la mirada y la observación, el último apartado se desarrollará desde la perspectiva del deseo y su relación con el acto de mirar, el fetichismo desarrollado a partir del acto de mirar, que monstifica a los personajes cuando mediante el control de la mirada de otros controlan también su deseo.

El último capítulo “El monstruo y la mirada: el espectador monstruoso” se desarrolla también alrededor del rol de la mirada en la monstificación del sujeto, pero desde una perspectiva diferente. El análisis de caso se limita en esta ocasión a una sola película, *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), y mientras que en los casos anteriores la

monstrificación se transmitía a través de la mirada propia y del control de la mirada ajena, en este se desarrolla cómo el mismo deseo y acto de ver pueden monstrificar no solo al personaje, sino también al mismo espectador a través de su relación de identificación con él. La primera sección desarrolla el tema de la violencia audiovisual y cómo su misma presencia en el objeto observado y su normalización monstrifican a su espectador, que disfruta de su identidad como tal al subjetificarse a través de la mirada. El siguiente apartado se centra precisamente en esta subjetificación del espectador, que permite la identificación con el objeto que contempla, y analiza cómo la película provoca esos mecanismos de identificación con los distintos personajes a través de la mirada en diferentes momentos del filme, jugando con sus impresiones y juicios con respecto a la construcción del personaje monstruoso. Finalmente, la última sección desarrolla la monstrificación del deseo de mirar del personaje, que se transfiere al espectador a través de la mirada, arrastrándolo con él hacia esa identidad monstruosa que se ve obligado a asumir.

Esta tesis es el resultado de un trabajo de casi dos años que trata de dar una respuesta a la pregunta con la que se abre: ¿qué es el monstruo? El cine, como arte visual, pero también como espectáculo, es una ventana abierta detrás de un telón, que al levantarse deja al descubierto una posible respuesta. Y es que, después de todo, quizá todos somos monstruos.

Pasen, y vean.

CAPÍTULO II

HIC SUNT DRACONES: HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA FIGURA DEL MONSTRUO EN OCCIDENTE HASTA EL SIGLO XX

“Nature abhors normality. I can’t go very long
without creating a mutant. You know why?”
(Dr. Blockhead, *X-Files*)

El monstruo, lo monstruoso, es una constante en la historia del ser humano.

Aquello que las personas rehúsan a aceptar como su igual, el monstruo se ha definido tradicionalmente en oposición a ellas, como el negativo de un ser, el humano, que bucea en su propia naturaleza modificando su auto-concepción y, con ella, la de su contrario. El monstruo es la ruptura de la norma, la excepción, pero su existencia no es excepcional: el monstruo es necesario, y siempre ha estado ahí.

Su concepción y función, sin embargo, han cambiado a lo largo de los siglos, adaptándose a las creencias y necesidades del ser humano: el monstruo evoluciona con el humano que lo lee. A pesar de su evolución, existe un elemento permanentemente presente en lo que, en su historia, las personas han considerado monstruoso: la diferencia. El ser humano, como animal social, parte del reconocimiento de rasgos comunes identificatorios entre los individuos para crear vínculos entre ellos y formar grupos afines. Para localizar estos rasgos e identificar a los sujetos se necesita, sin embargo, encontrar su negativo, aquel sujeto que reúna, por negación o por reflejo, unas características definitorias distintas que lo aparten del grupo, que lo muestren como inclasificable y lo conviertan, pues, en el diferente. Ese sujeto diferente, incapaz de

encajar en ninguna clasificación, es el que da sentido a la identidad de grupo, construida a través de la negación: lo que es diferente es el Otro, lo que no es el Otro, somos nosotros². Ese es el monstruo.

Este capítulo traza una breve evolución histórica de la figura del monstruo en Occidente³ desde la Grecia clásica hasta el siglo XX, para introducir una idea general de qué podemos considerar un monstruo y cómo ha cambiado su concepción. Para ello, considero fundamental la distinción entre el concepto de monstruo teratológico, aquel que se separa del ser humano por su propia naturaleza o apariencia física, entendido en contraposición al monstruo moral, el individuo que rompe con las normas sociales que unen al grupo. Además, se distinguirá también al monstruo humano como aquel individuo que, a pesar de tener origen antropoide, se desarrolla como monstruo sobrenatural de alguna forma,⁴ perdiendo su identidad como persona. El objetivo principal de este capítulo es presentar el desarrollo histórico de la figura del monstruo dentro del contexto cultural de Occidente desde el monstruo físico al monstruo humano, para servir como preámbulo al capítulo siguiente, en el que se presentará una nueva manifestación del mismo.

² Stephen Greenblatt desarrolla ese punto en su obra *Renaissance Self-Fashioning* a través del concepto que da título a su texto: “self-fashioning occurs at the point of encounter between an authority and an alien, that what is produced in this encounter partakes of both the authority and the alien that is marked for attack, and hence that any achieved identity always contains within itself the signs of its own subversion or loss” (9). En la misma página, el autor detalla una serie de condiciones comunes al fenómeno, de las cuales los números 3 (el Otro amenazante), 4 (el Otro como el caos o la ausencia de orden) y 6 (cuando el Otro es destruido, otro elemento “otrificado” lo reemplaza) son aplicables a la idea del monstruo que se manejará en este ensayo.

³ Dada la extensión potencial del tema, se limitará el ensayo a la cultura europea como base para el caso español, por lo que el apartado dedicado a la Edad Antigua se centrará de forma muy breve en el caso grecorromano.

⁴ Por ejemplo, los tradicionales zombis.

Edad Antigua

En la antigua Grecia, y tras ella en el Imperio Romano, el monstruo tenía una función fundamental: reafirmar los valores comunes al grupo, a través de criaturas monstruosas, que representen la antítesis del modelo de perfección, personificado en la figura del héroe. Se trataba de seres inclasificables, ni divinos ni terrenales, que solían ser considerados como un error de la naturaleza o un castigo divino; entes imposibles que suponían un peligro para el hombre y mezclaban la historia y la mitología en el imaginario colectivo. Un concepto amplio construido desde un ideal de perfección encarnado por el héroe, la figura de la salvación en forma del hombre perfecto, casi sobrenatural, la divinidad dentro de la humanidad. El concepto de monstruo clásico es, sin embargo, generalmente entendido como el de una bestia sobrenatural, poderosa y a menudo deforme o excesiva, que amenaza la seguridad de un grupo humano social.

Por un lado, en la cultura clásica la existencia de los monstruos se asumía como algo natural desde un sistema de creencias basado en el mito; por otro, también se cuestionaba su origen y se trataba de encontrar una explicación a la supuesta existencia de estas criaturas: “Aristotle further reasoned that monsters are simply *mistakes* that occur when normal reproductive processes are interrupted or otherwise corrupted” (Asma 47).⁵ Por tanto, lo consideraban como parte de un proceso natural en el que se cometían errores, de los que los monstruos eran producto. Entendían al monstruo como

⁵ Esto se comenzó a considerar de nuevo siglos después, cuando empezó a desarrollarse una aproximación científica con interés en el tema.

una especie separada de la humana y de la divina, no inferiores ni superiores sino diferentes; criaturas terroríficas por su inclasificabilidad, morfológicamente más parecidas a los animales, o bien híbridos entre animales y humanos, ya extintas de la vida real en Grecia, pero vivas en su creencias, compuestas así por un fuerte componente mitológico.

La existencia de estas criaturas no era cuestionada como exclusiva del folclore, fundamentalmente por dos razones. La primera eran los restos de animales prehistóricos que encontraban, para los que trataban de racionalizar un origen: “Since these morphologically anomalous remains could not be identified with any living animals, the Greeks took them as evidence of the extinct monster they so fervidly believed in” (Gilmore 44). El tamaño, muy superior a los animales a los que estaban acostumbrados, unido al parcial desconocimiento de la anatomía animal, los llevaba a reconstruir en su imaginación criaturas desproporcionadas que recreaban o complementaban sus historias tradicionales, retroalimentando y, al mismo tiempo, justificando su sistema de creencias (Asma 30). Además, al considerar a estas criaturas extintas, se abolía la posibilidad de una amenaza real, mientras que se reafirmaban en sus mitos. Por otro lado, esta mitología se veía fortalecida por el miedo a lo externo que se desarrollaba a través de los contactos con culturas ajenas, cada vez más frecuentes, con su propio sistema de creencias y mitos desarrollado. Los viajes a Turquía o India ponían a los griegos, y después a los romanos, en contacto con otras culturas, otras gentes, e incluso otras especies de animales, que se veían forzados a incluir de forma coherente en su propia

concepción del mundo.⁶ Por ejemplo, en su *Historia natural*, Plinio trata de encontrar una explicación racional a los seres descritos en países como Etiopía o India: “The power and majestie of Nature, in every particular action of hers and small things, seemeth incredible” (47). La existencia de seres monstruosos ejercía, pues, la doble función de reforzar las creencias internas y demonizar las culturas externas.

Precisamente dentro de esas creencias resulta fundamental entender la distribución de los distintos seres concebidos en la mitología grecorromana. Aunque dentro de este sistema existían categorías muy diferentes de seres que clasificaban, a efectos de esta introducción nos interesan tres: los dioses, los hombres y, por supuesto, los monstruos. Una discusión sobre los dioses del panteón grecorromano sería demasiado extensa e innecesaria en este trabajo, pero sí es importante recordar algunos de sus aspectos fundamentales. Por un lado, tanto la mitología griega como la romana contaban con múltiples dioses que, sin embargo, seguían una estricta jerarquía de poder, en cuya cumbre se encontraban Zeus/Júpiter y su hermana y esposa, Hera/Juno. Los dioses eran siempre representados a partir del hombre, como seres de extrema belleza y características humanas, relacionados con determinados espacios y símbolos, así como con funciones personales de cada deidad en el desarrollo natural de las cosas. Es fundamental entender que en la mitología grecorromana los dioses no eran moralmente perfectos, que la idea del dios salvador y justiciero defensor de los hombres no aparece

⁶ Joaquín Rubio Tovar dice al respecto: “En los relatos de viajeros, cuando el narrador contaba lo acaecido en India, debía incluir en sus páginas descripciones de los seres prodigiosos que poblaban aquellas tierras. Lo real de las tierras lejanas era lo prodigioso” (125).

todavía en este sistema de creencias. Ciertamente es que los dioses podían, en ocasiones, ayudar al hombre, pero esto reflejaba únicamente un interés personal del dios, una venganza o un beneficio concreto, más que una preocupación directa por el bien de la humanidad como conjunto: los dioses grecorromanos no eran modelos morales, y su función no era la de salvar al hombre y, por ende, la cohesión interna del grupo.⁷

La figura del salvador existía, sin embargo, habitualmente en la imagen del héroe quien era, en ocasiones, un semidiós, producto de la unión de dios y hombre. Los héroes como Heracles/Hércules eran hombres que representaban la perfección, el modelo de hombre cuya función es salvar a sus congéneres, en ocasiones con la ayuda (o el estorbo) de los dioses. Los héroes eran modelos morales que destacaban en muchas ocasiones por cualidades sobrehumanas, que los divinizaban tanto como los unían a los suyos. Los hombres estaban, por lo tanto, a merced muchas veces de los caprichos de los dioses, y su salvación únicamente podía provenir de ellos mismos. Esto resultará de importancia en relación al monstruo, ya que en muchísimas ocasiones es precisamente él quien supone la amenaza para el hombre, y el héroe es el encargado de eliminarlo para restablecer el orden y el equilibrio rotos por un error en la naturaleza o una mala actuación de dioses o de hombres. El ejemplo más conocido de esto es, probablemente, el Minotauro; ser monstruoso mitad hombre mitad toro, fruto de la unión entre una diosa menor y un toro y, por tanto, considerado un error de la naturaleza resultado de la mala

⁷ A pesar de que en ocasiones los dioses se ayudaban entre ellos, no formaban un grupo homogéneo, como sí podían hacerlo los humanos. Todos ellos eran distintos y representaban diferentes características.

actuación de los dioses, que amenazaba a la ciudad de Cnosos, por lo que se le realizaban sacrificios humanos para contenerlo, y fue matado por el héroe Teseo.

Criaturas como el Minotauro representan el ejemplo perfecto del monstruo; ser inclasificable y amenazante, híbrido y excesivo, ni humano ni animal, al que el héroe debe enfrentarse para preservar la unión del grupo. Hay que tener en cuenta la idea de monstruo que manejaba la mitología grecorromana. Una criatura no humana pero tampoco divina, excesiva en sus cualidades y amenazante en su actitud, generalmente relacionada con animales y/o con el propio hombre. Los gigantes griegos, por ejemplo, son seres primigenios que nacen de sangre divina en el principio de los tiempos, producto de la tierra pero sin ser considerados deidades. Según otras fuentes se trata de una raza de hombres desproporcionadamente grandes y fuertes, lo que hace que se les entienda como monstruosos, ya que no pueden ser clasificados dentro de las categorías que los seres humanos, como grupo hegemónico, podían reconocer. Este ejemplo representa dos aspectos fundamentales del monstruo en la mitología grecorromana: el origen y el exceso.

Por un lado, se concibe a los monstruos desde un sentimiento de antigüedad, casi de origen del mundo. Se trata de algo común a todas las culturas primitivas, la idea del monstruo primigenio, generalmente el gigante, como el origen de todo, una categoría anterior a los hombres (Gilmore 36). Esto venía en buena parte dado, como se apuntaba anteriormente, por la reconstrucción mitológica desde los restos arqueológicos; los restos prehistóricos que encontraban eran interpretados como procedentes de gigantes

antropomorfos. De esta creencia del monstruo como origen deriva también una buena parte del monstruo descendiente tanto de hombres como de dioses. El Minotauro, por ejemplo, hijo de diosa y animal, o las Gorgonas, hijas de deidades primordiales. En ese sentido, para ellos el monstruo siempre era poderoso, y a menudo gigantesco, una criatura potencialmente peligrosa. Esta es precisamente otra de las características comunes al monstruo mítico y primitivo en casi todas las culturas, el exceso, bien en forma de gigantismo o de demasiadas extremidades o miembros, y esta es especialmente acusada en la mitología grecorromana. Resulta fundamental entender que el monstruo debe ser lo suficientemente cercano a las referencias vitales de las personas como para ser comprensible pero, al mismo tiempo, contar con características sobrehumanas que les diferencien y eviten su clasificación dentro de alguna de las categorías conocidas. Pensemos por ejemplo en la Hidra de Lerna, asesinada por el héroe Heracles/Hércules, la gigantesca serpiente con numerosas cabezas que se autorregeneraban. Al exceso se une en muchas ocasiones la hibridez; el monstruo puede ser inclasificable por contar con características de diferentes grupos, lo que también implica capacidades diferentes a las de los seres naturales. Es el caso del grifo⁸, por ejemplo, ser con elementos pertenecientes al águila y al león, dos animales poderosos que, hibridados, responden a la necesidad de una figura simbólica de poder. Atendiendo a todas estas características, hay un elemento que siempre se encuentra presente en los monstruos; aquello que los

⁸ Este tipo de criaturas pueden ser consideradas monstruos o bestias según su relación con el héroe. Si el héroe, como individuo modélico, debe de enfrentarse a ellas para salvar al grupo, entonces estamos ante un monstruo, elemento de separación del grupo. Si la criatura no supone ningún tipo de amenaza para el grupo, entonces podemos considerarla una bestia.

griegos denominaban *hybris*, el exceso, la desmesura entendida como el traspasar los límites impuestos por los dioses movidos por el orgullo o la ira. El Minotauro vuelve a ser aquí un ejemplo, producto del desafío de Minos a Poseidón, que resulta en su mujer enamorándose del toro y dando a luz al monstruo. El monstruo funciona así como resultado de la transgresión de las normas y los límites: “The monster or prohibition polices the borders of the possible, interdicting through its grotesque body some behaviors and actions, envaluing others” (Cohen, “Monster Culture” 13); es un elemento de control en el que el monstruo puede ser el resultado (Licaón⁹) o la amenaza (el Lobo Feroz).

Recordemos pues que, en numerosos casos, el monstruo clásico es una criatura inclasificable, casi siempre única (aunque existen razas y estirpes monstruosas, como los gigantes o las Gorgonas), que supone una amenaza para el hombre, que debe de eliminarlo, siendo el héroe salvador el encargado de hacerlo. David Gilmore lleva esta idea del monstruo primigenio al campo de lo psicoanalítico, considerándolo no en contraposición al hombre, sino al dios, entendiendo al dios griego como el padre benigno, y al monstruo como el demoníaco (46): “Virtually all the ancient monster-enemies of mankind are primordial ancestors conceived as mothers or fathers or both, parental figures who stand in a tormented relationship with the younger generation who

⁹ Según la mitología griega, Licaón era un rey que traiciona la confianza de los dioses haciéndoles sacrificios humanos de extranjeros que llegaban a su casa. Para ponerlo a prueba, Zeus se disfraza de mendigo y acude a él, quien sospecha y le sirve carne humana durante la cena. Como castigo a la afrenta, es transformado en lobo, y se le considera el primer hombre-lobo de la tradición occidental.

overcome them” (36). De esta forma, cuando el héroe elimina al monstruo, sacrifica al padre, luego termina con la figura del origen.

Conviene, en este caso, hacer un apunte hacia el origen de la figura monstruosa: los monstruos pueden servir para unir a la comunidad al crear un Otro como negativo del héroe, el humano perfecto. Los conceptos de civilización y sociedad se crean, en parte, alrededor de una serie de normas y valores compartidos por el grupo. Al crear al héroe como miembro modelo de la sociedad, el monstruo aparece como un enemigo común que asume su función como su negativo, un elemento diferente que perturba el equilibrio y que debe de ser eliminado a manos del héroe, personificación de la salvación para la comunidad: “One may say that monsters and heroes arise simultaneously in virtually all the ancient cosmologies as paired twins, indeed as inseparable polarities of a unified system of values and ideas underlying order itself” (Gilmore 27). El hecho de que escogieran al héroe como figura salvadora es completamente coherente; en las creencias de la Grecia clásica, el hombre no tenía que ser salvado por el dios, quien en ocasiones era su propio enemigo: solamente el humano podía salvarse a sí mismo, y el héroe suponía el modo más perfecto de humanidad.

Dado que el punto de partida para la definición del monstruo debe ser su contrapartida, el ser humano, debemos de tener en cuenta la idea de lo que para ellos mismos constituía los límites de la humanidad, en contraposición a la divinidad. Un aspecto fundamental para comprender la idiosincrasia de la Grecia clásica es la concepción de bondad y maldad. Fundamentalmente, debemos entender que lo bello se

concebía como necesariamente bueno; el ser humano que se adecuaba, pues, a los cánones de la época era entendido como modelo de belleza y, por lo tanto, de bondad. Los límites morales tenían que ser, por tanto, diferentes a los nuestros. Con el tiempo, esta idea de bondad paralela a la belleza equivaldrá a la valentía; el ser humano valiente era bueno y, por lo tanto, modélico. Esto no implicaba que lo feo, como oposición a lo bello, fuera equivalente a lo malo; la fealdad acompañada de la moralidad resultaba en belleza, aunque el individuo no fuese físicamente bello, si era moralmente correcto no se le consideraba malvado. Solo hay que pensar en Hefesto/Vulcano, un dios caracterizado por su fealdad que, aunque expulsado del Olimpo, nunca fue considerado malvado. El monstruo griego es, pues, exclusivamente físico, nunca moral, ya que el concepto de moral pre-cristiano no llega hasta Platón. Por ello el dios griego, que en otras épocas sería moralmente incorrecto y podría ser considerado un monstruo moral, no lo era para ellos, ya que el código de clasificación era diferente.¹⁰

En ese sentido merece la pena hacer un último apunte sobre el monstruo en la cultura grecorromana en relación a una concepción de lo moral basada en el equilibrio del alma. A pesar de la presencia constante de la criatura monstruosa en su mitología, su categorización no se basaba, como se ha señalado, en la moralidad, sino en la morfología: el monstruo como criatura inclasificable. Stephen Asma comenta que para los griegos existía, sin embargo, el concepto del alma monstruosa, un primer paso, quizá,

¹⁰ Según Foucault, más tarde el derecho romano diferenciará al deforme del monstruo: “la monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar” (*Los anormales* 69). Como se explicará más adelante en el capítulo, la monstruosidad no puede estar prevista porque no hay antecedentes o los casos son tan puntuales que no hay forma de preverlos, ya que son accidentes.

a lo que siglos más tarde entenderíamos como monstruo moral o monstruo humano: “Ancient ideas about frightening internal monsters (alien parts of the human psyche)” (52), el monstruo como parte del hombre que debe ser controlada o expulsada si el equilibrio armónico de la psique es roto por la pasión.¹¹ Para Sócrates, la psique humana se formaba por la razón, la emoción y el deseo, presentes de forma equilibrada y armónica, lo que equivaldría al alma. El alma se concebía como el equilibrio, y el romper ese equilibrio derivaría en lo monstruoso o en la bestialidad. De acuerdo con esto, el ser humano que pierde el equilibrio racional y se deja llevar por la pasión o el deseo, el apetito, se monstrifica en cierto sentido. Asma nos dice, por ejemplo, sobre la ética en la *República* de Platón, “People aren’t born saints or born criminals, they are made that way through bad nurturing and personal habits of indulging the wrong appetites. Plato is telling us how normal people can become monstrous over time” (53). En este caso es el monstruo el que rompe ese equilibrio. En esta armonía simbólica, lo humano es la razón y lo monstruoso es el deseo, lo que implica una parte “demoníaca”¹² latente en el alma humana que, de no ser dominada, desencadena al monstruo interno: “everybody except the philosopher is on the verge of becoming subhuman, which is (as ancient Platonist saw) hard to reconcile with the view that every human soul is

¹¹ Entendiendo la pasión como un elemento externo introducido en la psique humana, monstrificándola en cierto modo: “a person in the throes of a great passion is being taken over by an external force that is ultimately beyond his or her control” (H. Kallendorf y C. Kallendorf, “Catharsis...” 302).

¹² Recordemos que para los griegos el concepto de *daimon*, traducido como demonio, no implicaba necesariamente maldad, sino espíritus de origen divino: “For many people in ancient Greece, the entire world was populated by divine forces; every idea that imposed itself suddenly, every violent sentiment or passion, was the result of one of these forces, which were called *daimones*” (H. Kallendorf y C. Kallendorf, “Catharsis...” 301). Me permito utilizar el término en relación al monstruo como el elemento que, por su ruptura del equilibrio interno, rompe con el grupo, entendido en este caso como la armonía interna de la psique.

essentially rational” (Dodds 215). De acuerdo con esto lo demoníaco, lo monstruoso, se consideraba como parte potencial del hombre, latente en el alma humana, si no se controlaba su lado irracional.¹³

Medievo

El panorama de lo monstruoso en Europa cambia por completo en la Edad Media. El asentamiento y generalización del cristianismo como religión mayoritaria en Europa muda todo tipo de comprensión, concepción e iconografía de la figura del monstruo desde el pensamiento clásico. Quizá las principales diferencias entre ambos modos de pensamiento sean la consideración monstruo natural/monstruo sobrenatural, inexistente en la cultura grecorromana, y el desarrollo de la relación entre el monstruo y el castigo moral¹⁴, en el caso medieval firmemente ligado al cristianismo, mientras que en la cultura clásica se basaba en la concepción del alma en relación a la razón. De esta forma se formulan nuevas cuestiones, como el vínculo entre la existencia del monstruo y la divinidad, o la pregunta de si los monstruos pueden tener alma, aspecto que hasta entonces se sobreentendía, ya que en la cultura grecorromana se consideraba que cualquier ser vivo poseía alma. Se desarrolla además la categoría de la bestia como

¹³ Es interesante pensar esto desde las perspectiva de la identidad del individuo, amenazada si se rompía el equilibrio. En el prólogo a su libro *Exorcisms and its Texts*, Hilaire Kallendorf se refiere a la posesión demoniaca desde esta misma perspectiva: “Demons were a threat to the self in that they were believed by some to have the ability to take over a person’s identity” (xiii); en este sentido para Sócrates, cuando la armonía de la psique se rompía y afloraba la irracionalidad se rompía también la integridad de la identidad del individuo.

¹⁴ Igualmente tenemos que tener en cuenta que en la cultura grecorromana el monstruo representaba un aviso, una advertencia de una falta moral, pero no un castigo. Esta vertiente de la futuroscopia teratológica será heredada por el cristianismo.

monstruo, y el monstruo como colectivo junto al monstruo individuo¹⁵. Por último, es importante tener en cuenta que el monstruo durante el medievo representa por un lado el temor a lo portentoso, no tanto por amenazante, como en el caso grecorromano en el que el monstruo suponía un peligro para el ser humano que el héroe debía eliminar, como por diferente, excepcional y antinatural.

Antes de comenzar el breve análisis de la figura del monstruo en la Edad Media, es interesante comentar un documento medieval, el *Liber Monstrorum de Diversi Generibus*, un manuscrito anónimo de los siglos IX-XI. El manuscrito es heredero en cierto modo de la tradición grecorromana y precursor de los bestiarios medievales, cuyo auge es más tardío. La obra se divide en tres libros dedicados a “los monstruos”, “las bestias” y las serpientes”, en los que desarrolla un catálogo de criaturas producto del folclore y la imaginación mezclados con observaciones de los contactos con otras culturas, y acompañados de ilustraciones. El monstruo aparece como una figura semi-humana con su propia sección, surgiendo el animal monstruoso como una categoría diferente, la bestia. El documento resulta una mezcla entre la herencia clásica y el reclamo de la fe cristiana alrededor de la figura del monstruo, entendido como una ruptura de la norma establecida en la imagería europea y la moral cristiana. Es interesante observar que el libro relaciona tradición y mitología grecorromana con imágenes provenientes del contacto con culturas orientales como India o Etiopía, como

¹⁵ El grupo monstruoso dentro del propio grupo, que amenaza su cohesión. El zombi moderno (el muerto viviente, frente al tradicional zombi vudú), por ejemplo, el monstruo sin identidad por excelencia, de quien no importa quién sea como individuo, sino su potencial amenaza como grupo, como masa.

ya había hecho Plinio en su historia natural¹⁶. Por ello, resulta un perfecto ejemplo de cómo el monstruo vuelve a utilizarse como negativo del mundo conocido y aceptado por el grupo, en este caso el contexto cristiano en el que se escribe. De esta forma se demoniza cualquier excepción a la norma instaurada, ya que el monstruo aparece siempre localizado alejado de lo que consideraban la civilización (Gilmore 54). Por ello, el monstruo como se entendía en la cultura clásica, el foráneo y la bestia, aparece relacionado con la descripción de animales y nuevas razas de tierras exóticas producto de las crónicas de exploraciones de tierras lejanas como India u Oriente Medio, y al mismo tiempo con hiperbolizadas criaturas fruto de la imaginación popular. De esta manera se presentaba el modelo cristiano como el correcto al considerar todas las figuras externas como monstruosas, y se reforzaba una idea de unión del grupo mediante la construcción del Otro, desplazando al héroe clásico, modelo moral durante la Edad Antigua, a la categoría de monstruo¹⁷. La referencia al cristianismo como norma se refuerza además con diversas referencias a los considerados monstruos como criaturas sacrílegas e impías, aunque no necesariamente deforme, con atención especial a la figura de la serpiente, tradicionalmente considerado un animal demoníaco en el cristianismo,

¹⁶ Como antecesor del *Liber monstrorum*, Plinio nos describe algunas criaturas descritas en los testimonios de viajes a países lejanos, en los que detalla rasgos clasificados como monstruosos en humanos. Algunos de estos rasgos se encontrarán después en catálogos como el aquí comentado, como la falta de algunas características físicas que ayudaban a la clasificación del ser humano como nariz, boca, orejas o lengua (43). También describe la deformación de algunos miembros, como pies del revés, demasiado grandes o con ocho dedos (47-49). El propio autor, sin embargo, trata de buscar una explicación racional a estos aspectos, como el tipo de tierra del lugar (49.)

¹⁷ El héroe clásico, en contraposición al cristiano, puede convertirse en monstruo. Pensemos en Hércules quien, durante su momento de demencia provocado por Hera, asesina su familia, núcleo del grupo social.

que lo considera también un símbolo de la muerte (Maura 1).¹⁸ De esta forma el *Liber monstrorum* refleja la mentalidad identitaria medieval construyendo alrededor de la religión una identidad cristiana como ideal.¹⁹

Resulta útil en este contexto proveer de algunos ejemplos de las diferentes características de los monstruos y las bestias que pueden ser inferidas del *Liber Monstrorum*, que en su mayoría formaban también parte de la construcción del monstruo en la tradición clásica. Por un lado es constante en el catálogo de monstruos la presencia de la hibridez²⁰ y la deformidad, en forma de criaturas semi-humanas como las sirenas o mujeres-perro (267),²¹ e individuos hermafroditas, así como una raza con los pies girados (275). Se recogen además monstruos antropomorfos cuya monstruosidad recaía, como era ya habitual en la tradición clásica, en el exceso, pero también el defecto. Se describen así razas de gigantes²² o de personas cubiertas de pelo (275), e individuos con dos cabezas y cuatro manos (263), pero también hombres sin cabeza (273), y otros con

¹⁸ “Y el Señor Dios dijo a la serpiente: “Por haber hecho esto maldita seas entre todos los animales domésticos y entre todos los animales del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre, y comerás polvo todos los días de tu vida” (*Santa Biblia*, Génesis 3:14).

¹⁹ Por ejemplo, Michael Uebel expone en su capítulo “Unthinking the Monster” cómo durante el medievo se monstrificó a los sarracenos como forma de reafirmar la identidad hegemónica cristiana (267). De esta forma, el Islam sirvió a los cristianos durante la Edad Media a unirse a través de un enemigo en común, ratificando su cohesión grupal (272).

²⁰ Según Foucault, la hibridez como característica definitoria del monstruo se presenta a partir de la Edad Media, aunque ya hemos visto que los monstruos clásicos en la Antigua Grecia ya contaban frecuentemente con esta característica (*Los anormales* 69).

²¹ Todas las notas sobre este manuscrito siguen la traducción de Andy Orchard referenciada en la bibliografía.

²² El gigante, por su natural exceso, es una figura común a diferentes culturas, y tiene una especial presencia en el cristianismo. Por ejemplo, en el Génesis se habla de gigantes como criaturas casi originarias: “En aquellos días, y aún después, cuando los hijos de Dios se unieron con las hijas de los hombres y ellas tuvieron hijos, había en la tierra gigantes: estos fueron los héroes famosos de la antigüedad.” (*Santa Biblia*, Génesis 6:4), “Vimos a los gigantes –los anaquitas son raza de gigantes–. Nosotros nos sentíamos como langostas delante de ellos, y esa es la impresión que debimos darles” (*Santa Biblia*, Números 13:33).

pies y manos con únicamente dos dedos (273). Muchas de estas referencias, tanto en los monstruos antropomorfos como en las bestias, reflejan el terror a lo externo ya anticipado en los primeros contactos de griegos y romanos con culturas orientales, monstrificando a sus gentes a través de descripciones del catálogo como las siguientes: “we have heard of a person born in Asia from human parents with a monstrous mixture”, “There are Ethiopians who are black in their whole body” (263), “And in India next to the Ocean we have learnt of a certain race of humans hairy in their whole body, who are said to live on water and raw fish” (269), “There are people in the East dwelling in the vast solitude of a certain desert who, so they say, have beards reaching right to their knees” (271).

El libro rescata también figuras de la tradición clásica transformando, sin embargo, en monstruos a figuras que no lo eran en origen, como héroes o criaturas híbridas, tachándolas además de “fábulas”, proporcionándoles de esta forma un cariz imaginario que las desacredita. El manuscrito mezcla así a héroes como Hércules (291), criaturas híbridas como faunos y centauros (261-263), que no eran considerados monstruosos para la mitología grecorromana,²³ y monstruos tradicionales como las Gorgonas (279). De esta forma se marca la diferencia entre las religiones consideradas paganas y la cristiana, monstrificando por contraste a la mitología clásica. Al considerar a los héroes clásicos como monstruos en lugar de modelos se trata de refutar el sistema moral clásico frente al cristiano medieval. Debemos apuntar además que la presencia de

²³ Ya que, habitualmente, no suponían ninguna amenaza para el grupo hegemónico, el humano.

los monstruos en el cristianismo toma un cariz moral y educativo no tan presente en la mitología clásica; las criaturas monstruosas que se presentan como tal en la Biblia tienen un simbolismo moral, son representaciones del pecado, algo que no aparecía en la literatura clásica.

Por último, y dentro tanto de los monstruos basados en los hombres como en las bestias, se incluyen ejemplos de facultades sobrehumanas como metamorfos, hombres con don de lenguas u ojos productores de luz (281), o individuos concretos con habilidades especiales, como Midas, quien según las tradiciones griegas y asirias podía tornar la materia en oro (279). En los libros de las bestias y las serpientes, por último, el manuscrito se centra en describir animales provenientes de tierras lejanas, como el tigre o el león (303), combinándolos con bestias mitológicas de culturas ajenas, como el conopeni (297), bestia de la tradición persa con cuerpo de equino y cabeza de perro que respiraba fuego, o una criatura india, más tarde identificada con el rinoceronte, descrita como mayor que un elefante y con tres cuernos sobre la cara (297).

El *Liber Monstrorum* establece, además, una diferencia fundamental que más tarde se perderá: el monstruo se relaciona a lo humano, mientras que la bestia puede ser monstruosa, mas no un monstruo²⁴. El núcleo de esta diferencia viene de que, mientras que en la tradición grecorromana el monstruo, el hombre y el dios son categorías diferenciadas e independientes, para las religiones abrahámicas este sistema desaparece,

²⁴ Entendiendo la bestia monstruosa como aquel ser de origen o vínculo animal que, sin embargo, por sus características es inclasificable, ya que rompe las normas de la naturaleza. Por ejemplo, una serpiente gigante o un perro con varias cabezas.

ya que el dios pasa a ser uno, perfecto y todopoderoso, frente a los “imperfectos” dioses de los politeístas panteones clásicos, por lo que en el cristianismo todas las categorías por debajo de la divina se funden, y es bajo esta premisa que llegan al medievo europeo. Asma dice lo siguiente al respecto:

In the ancient polytheistic world, monsters were like free agents. (...) Gods and monsters existed equally in a counteracting, dualistic relationship. But when monotheism became the dominant premise of religious culture, monsters had to be brought under the omnipotent, omniscient, omnibenevolent God. Monsters needed to be explained within the idea of a universal creator (63).

Con el monoteísmo, nada puede superar o equivaler a dios, así que este equilibrio desaparece y se establece una jerarquía en la que el dios está en la cúspide, y él es quien crea a los hombres y, con ellos, a los monstruos: aquí se establece la relación. Por primera vez el humano ve en el monstruo no únicamente su negativo, el Otro que le da sentido a sí mismo, sino también su reflejo, su distorsión: si tienen el mismo origen, la creación divina, tienen que estar relacionados. Comienza a verse al monstruo como un malvado descendiente de Caín quien, al fin y al cabo, también era un hombre.

De acuerdo con esto debemos pensar que en el Apocalipsis bíblico se nos presenta a los monstruos como el castigo para el hombre que no sigue a dios:²⁵

These monsters are symbols of prideful insurgency, and as such must be brought low and be damned by God's overwhelming justice. They are symbols of what

²⁵ “Me trasladó en espíritu al desierto. Y vi una mujer, sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, y en su frente un nombre escrito - un misterio -: “La Gran Babilonia, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra.”” (*Santa Biblia*, Apocalipsis 17: 3-5)

men will inevitably become, pawns in various regimes of torture, if they attempt to rule without the guidance and approval of Yahweh (Asma 69).

Este dios castigador recuerda al dios grecorromano, el que ejerce su venganza contra la *hybris* humana. Lo mismo que para ellos, el castigo divino podía venir de la arrogancia y la ambición, pero mientras que para los clásicos el hombre podía ser castigado con su transformación en monstruo,²⁶ producto de su ruptura del equilibrio armónico del alma, en el cristianismo el monstruo es el símbolo de esas faltas, convertidas en pecados²⁷. Para entonces la belleza física, que servía como la imagen de la bondad para los griegos, ya se había separado de la moral, y el monstruo no lo era por su apariencia física, sino por no seguir las normas morales del momento, y existía para recordárselas al hombre.

Con el tiempo esta idea llegaría a modificarse, entendiendo el monstruo y las bestias monstruosas menos como castigo que como enseñanza o ejemplo proveniente de Dios. Esta tendencia se ve reflejada, por ejemplo, en el auge de los bestiarios, las representaciones pictóricas de los monstruos, como en *El Bosco* o *Brueghel el Viejo*, o en la misma presencia de las gárgolas, como monstruos guardianes de los templos, en una deformada y actualizada versión de Cerbero. El hombre de la Baja Edad Media, no entendía la relación entre dios y el monstruo de la misma manera que siglos antes: “Monsters were terrible and evil, of course, but they were also in some mysterious way reflections of divine purpose” (Gilmore 55), aunque el propósito divino fuera el de atemorizarlos a través de sus creaciones. Esto en cierta manera humaniza al monstruo: es

²⁶ Recordemos, por ejemplo, a Aracne, transformada en araña por su soberbia.

²⁷ La tarasca, por ejemplo, criatura mitológica semejante a la hidra clásica cuyas siete cabezas representaba los siete pecados capitales.

malvado, pero es casi humano. Por ello cabía preguntarse quién era más monstruoso, el monstruo o el creador que toleraba su existencia y lo utilizaba para sus enseñanzas; si la monstruosidad es el castigo, quizá el monstruo merezca ser compadecido²⁸ (Gilmore 47). En este sentido algo más a tener en cuenta es la importancia del paradigma cristiano de la caridad; el monstruo, como diferente, es marginado, y el buen cristiano debe de sentir pena o empatía: “According to this charity paradigm, the monster is simply misunderstood rather than evil. Perhaps God has created the monsters in order to teach us to love the ugly, the repulsive, the outcast” (Asma 100). Aquí hay un cambio de paradigma entre el cristianismo medieval temprano, en el que el monstruo lo es como símbolo de su maldad, y el cristianismo de la Baja Edad Media, que presenta un monstruo marginado, merecedor de piedad: no son monstruosos por ser malos, son malos por ser monstruosos y estar marginados:

Pero los monstruos no eran sólo símbolo de taras, y no siempre representaban el mal. No nos sorprenderá leer que el único ojo que tenían los cíclopes era el de la razón (les faltaba el otro, el del libre albedrío) o que los pigmeos representaban la humildad (por su talla diminuta). Los panonios tenían grandes orejas pues amaban escuchar la palabra de Dios (Rubio Tovar 145).

²⁸ Gilmore hace aquí una interesante división intra-europea, según la cual este monstruo cercano al hombre es una visión tradicional del Sur y el Oeste europeo, mientras que en los territorios germánicos, cristianizados más tarde, el monstruo se ve mucho más apartado del humano, como la liberación del mal en el mundo (56).

El monstruo, por tanto, se humaniza; la explicación bondadosa de sus rasgos monstruosos los acerca a Dios como el Otro, proceso que se verá desarrollado en la Edad Contemporánea.²⁹

Otro problema en relación al monstruo que se plantea durante el medievo cristiano es el del alma, ya que el concepto antiguo de alma no coincide con el monoteístico medieval. Es precisamente durante la Edad Media que aparece la pregunta de si los monstruos tienen alma, relacionada con la creación de los monstruos por un dios. Recordemos que para los griegos el alma era el equilibrio interno del humano, y la propia persona podría tornarse en monstruo de romperse la armonía: la psique griega, su idea del alma, se concebía para todos los seres animados, entendidos como vivos si podían moverse. Sin embargo, la concepción cristiana medieval considera el alma como exclusiva del ser humano, como la criatura escogida por dios a la que se le concede un alma inmortal, por haber sido concebida a su imagen y semejanza.³⁰ Esto supone un problema, ya que el monstruo (no las bestias) podía considerarse semi-humano por ser racional, y para San Agustín esto le concede un alma y le convierte en hombre³¹ (Asma

²⁹ Anne Lake Prescott señala el caso de Gargantúa y Pantagruel, los personajes de Rabelais quienes, a pesar de ser gigantes, se presentan como seres humanizados y pierden su clasificación de monstruos, demostrando que la frontera entre categorías es fácilmente diluible, y la diferencia es difusa (78).

³⁰ “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra.

Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.” (*Santa Biblia*, Genesis 1:26-27)

³¹ San Agustín los reconoce como humanos por ser racionales y descender de Adán: “What is true for a Christian beyond the shadow of a doubt is that every real man, that is, every mortal animal that is rational, however unusual to us may be the shape of his body, or the color of his skin, or the way he walks, or the sound of his voice, and whatever the strength, portion or quality of his natural endowments, is descended from the single first-created man” (502).

81). Veremos que este problema se mantiene durante siglos, y supone un dilema especialmente complicado a la hora de decidir qué persona podía ser bautizada, reconociéndosele el alma y, por tanto, oficialmente la condición de ser humano. En el mismo sentido del reconocimiento del alma se plantea otro debate en relación a las expediciones y contactos con tierras lejanas, y por eso se pueden llegar a considerar como monstruos a otras razas, especialmente a aquellos que no compartían su credo, aunque fueran racionales y, en consecuencia, tuvieran alma.³² Por otro lado, intelectuales como San Agustín, comenzaron a considerar la posibilidad de los monstruos, entendidos en este caso tanto como bestias como otras razas, fueran también creados por dios, no a su imagen y semejanza pero sí parte de la creación, y no como símbolo y advertencia para el cristiano. Para otros, sin embargo, la raza ajena aparecía como deforme y, por lo tanto, castigada por dios. Advirtamos por ello que al monstruo se le da un cariz definitivamente moral que lo diferencia del monstruo físico clásico: en este momento se le empieza a considerar descendiente de Caín,³³ luego personificación del pecado, y se le dice que en el juicio final se alineará con el Anticristo (Asma 88).

³² Otros pensadores, como Juan Ginés de Sepúlveda, no compartían esta visión ya que el paganismo, como opuesto al cristianismo, era para él razón suficiente para declarar la guerra a los indios: “Ahora bien, a los paganos, que nada de común tienen con nosotros y que sin perjuicio de los cristianos administran su república, ¿qué culpa hay de tal clase que pueda echárseles en cara o deba vengarse con las armas de los cristianos?” (Sepúlveda 75). Esta perspectiva justifica, por tanto, la monstrificación metafórica del indígena en el momento, ya que su existencia como no-cristiano hacía peligrar la cohesión grupal basada en el cristianismo; la consideración de estos grupos como enemigos no los convertía en monstruos como individuos, pero sí justificaba su ataque.

³³ “Unos consideraban los monstruos como víctimas de la dispersión de Babel, otros (incluida la tradición rabínica) como descendientes de Caín, a veces de Cam, hijo maldito de Noé (en cuyo nombre Mandeville veía el equivalente del gran kan de los mongoles).” (Rubio Tovar 144).

Como ejemplo, pensemos en el monstruo Grendel³⁴ de la épica *Beowulf*, a quien se le presenta como descendiente de Caín:

Grendel was the name of this grim demon
haunting the marches, marauding round the heath
and the desolate fens; he had dwelt for a time
in misery among the banished monsters,
Cain's clan, whom the creator had outlawed
and condemned as outcasts. (Heaney 9)

La idea de que Grendel es descendiente de Caín es especialmente interesante, ya que se forja durante el medievo, y sirve como ejemplo de cómo se creó esta idea del monstruo proveniente de su estirpe. Ruth Waterhouse apunta en su ensayo “*Beowulf* as Palimpsest” que el manuscrito original fue modificado para adaptarse mejor a una imagen popular de la figura bíblica de Caín en relación al personaje de Grendel:

Beowulf includes a palimpsest of Grendel, in that in 1073, Scribe A originally wrote that Grendel was proscribed “in chames cynne [because of Ham's kin].”¹ The manuscript was altered from “chames” to “caines” (“because of Cain's kin”), as Ham (who was the second son of Noah) seemed less relevant than “Cain” to a reader (Waterhouse 26).

³⁴ En su volumen sobre *Beowulf* y la crítica, J.R.R. Tolkien se refiere a Grendel como un demonio, en sentido figurado (34). Grendel se presentaba como un demonio, pero no necesariamente con la idea de demonio que se maneja en la actualidad: “in spite of the terminology applied to Grendel he is not yet ‘medieval’ – we have not yet devils as hideous as this *þyrs* (monster), this ogre and his dam, and as freshly, who are yet ‘evil spirits’ whose proper purpose is to destroy the soul, to tempt the spirit” (66). Sin embargo, más adelante el autor afirma: “Grendel although a *feond on helle* (enemy in hell) is primarily a *feond mancyness* (enemy of mankind), he and his kin are in this world eaters of the very flesh of men, they are in the physical world and of it – because they are indeed *it* itself” (66-67). Su clasificación como monstruo es un concepto moderno, que durante el medievo se mezclaba de forma confusa con la idea de demonio, pero al aparecer como enemigo físico, y no espiritual, del hombre mezcla ambos conceptos. Según el autor el concepto de *þyrs* no corresponde a la idea de demonio ni a la de monstruo físico actual, sino a una combinación de ambos: De acuerdo con el *Bosworth-Toller Anglo-Saxon Dictionary*, la definición de *þyrs* es “A giant, an enchanter, a demon”, y se relaciona con la palabra moderna “orc”, orco. Además, para Tolkien los monstruos en *Beowulf* son criaturas primitivas, elementales, descendientes de Caín y enemigos de Dios, más espirituales que físicas.

No se planteaba, sin embargo, que los monstruos pudieran no tener origen divino, por lo que volvía el problema de la aceptación de la creación de estas criaturas por parte de dios, ya que implicaban al mismo tiempo el problema de ser racionales, luego de si tenían o no alma, y de resultar una amenaza directa para el hombre. Asma contrapone los monstruos físicos,³⁵ los animales y las “razas exóticas” medievales a los considerados monstruos sobrenaturales, como brujas o incluso hombres-lobo,³⁶ por su potencial influencia y amenaza no únicamente física, sino también espiritual, sobre el ser humano (103). En este sentido, lo que asusta del monstruo es el elemento externo que invade un elemento interno, el propio cuerpo; ya no es tan claro que el Otro esté fuera, sino que puede engañar y llegar a parecer humano.

Edad Moderna

Con el tiempo, y ya en la Edad Moderna, las interpretaciones del monstruo se desplazan de lo religioso y lo sobrenatural a lo natural a través de la ciencia, conviviendo de esta forma dos visiones diferentes: “Catastrophic births were subject to a dialectical understanding: the dynamic attempt to naturalize the monster through the discourses of science ran parallel to, and in some instances ratified, the continued proliferation of accounts of terata as miraculous, strange and portentous” (Pender 146). Cuando en el

³⁵ Entendidos en este caso, por ejemplo, como humanos nacidos con deformidades, lo que en muchas ocasiones se consideraba un castigo o un presagio, así como a razas diferentes.

³⁶ Rubio Tovar hace un interesante apunte del hombre-lobo como símbolo de la degradación del cuerpo monstruoso: “El caso extremo es el loup-garou o lobisón, el hombre lobo, metamorfosis angustiosa para los cristianos que creían haber sido creados ‘a imagen y semejanza de Dios’, pero cuyo cuerpo podía degradarse hasta límites insospechados” (148). Es un caso que, sin embargo, aparece en tratados de medicina (hipertricosis).

medieval ya se planteaba que el monstruo fuese humano, clasificando en diferentes categorías a otros seres considerados aberrantes, a partir del siglo XVI se empiezan a plantear el origen de los híbridos y las deformidades que muchas veces estigmatizaban a esas personas como monstruos.

Se empieza, pues, a desarrollar lo que se consideraría la concepción renacentista de lo monstruoso: el monstruo como la excepción de la norma, producto de la prueba empírica, de la ciencia que se esfuerza por encontrarle un origen a todo aquello que, hasta el momento, era considerado parte de la más exclusiva potestad religiosa. Por primera vez se ha roto el tabú y el monstruo puede ser estudiado, e incluso se le busca un aspecto estético y funcional: lo diferente ya no provoca tanto temor como curiosidad, y termina desarrollándose en espectáculo, en la exhibición: “Los monstruos [en este período] no son sinónimo de males por venir, sino que se han metido en las casas como cualquier otro adorno exótico” (Del Río Parra 33). Durante la Edad Moderna el monstruo comienza a funcionalizarse³⁷; empiezan a exhibirlo, a utilizarlo como insulto, como castigo. Con la reducción de la superstición, el reconocimiento de su alma y por lo tanto la concesión de bautismo, se le reconoce también su humanidad, pero al mismo tiempo se empieza a sacar rendimiento económico del monstruo; ya no sólo no son objeto de presagio, sino que se comercia con ellos, se les representa y se les burla en la vida diaria, en contextos lúdicos o de entretenimiento. Por otro lado, para algunos la existencia del monstruo individual servía para destacar la belleza, entendida como la

³⁷ Pensemos que hablamos de la época de las *wunderkammer*, los gabinetes de curiosidades antecesores de los museos, que exhibían objetos exóticos o destacables de alguna manera.

normalidad, de los otros: “[el monstruo] sirve para resaltar lo que se considera normativo; sin ese contraste no sería posible sintetizar y establecer unos criterios de lo que se considera proporcionado o normal” (Del Río Parra 86). Aunque parte de la naturaleza, al monstruo se le considera contranatura y sumamente feo por tratarse de una deformación del ser humano, añadiéndole así una variable estética, y reafirmando por oposición el canon estético del momento. De esta forma se entiende también el monstruo por exceso o defecto (el gigante o el pigmeo), considerado humano pero deforme.

Esto, como veremos, se pudo aplicar igualmente a contextos políticos: “si hay monstruos individuales para resaltar la belleza del resto de los seres, del mismo modo habrá razas de seres monstruosos para señalar la grandeza de otros pueblos” (Del Río Parra 84). De nuevo, al trazar la línea simbólica entre *nosotros* y *ellos*, se crea una distinción que reafirma la idea de unión, especialmente entre las líneas del grupo hegemónico. Del mismo modo, cuando la deformidad es la excepción acercada a la norma hegemónica, por ejemplo en el caso de un hijo blanco de padres negros, se le da origen divino para justificarlo y normalizarlo, acercándose siempre a la visión normativa (49).

Poco a poco, en el siglo XVII se comienza a establecer la división ciencia-religión, y se acepta que la naturaleza puede crear los “monstruos” sin necesidad de transgresión moral alguna: han pasado de creer en el hombre como una máquina creada por dios a considerarlo un producto de la naturaleza, luego los “monstruos” eran hombres aunque, de nuevo, excepciones a la regla; se les considera errores de la

naturaleza, por lo que se pierde cualquier connotación divina o demoníaca para ellos, que quedan humanizados:

Una preocupación común a muchos tratados [del siglo XVII] es si los monstruos son hombres. Esto es, si, como objeto de estudio, pertenecen a la categoría de lo humano, de lo animal o de lo diabólico. Tal vez por defensa del propio tema, la opinión general es que los monstruos son humanos o animales, pero nunca diablos; de no ser así, su estudio hubiese podido ser censurado o prohibido por razones de ortodoxia. (Del Río Parra 69)

En este punto se sigue pensando en el monstruo como una desviación de la norma natural, un individuo con características físicas que lo alejan del modelo humano; todavía no se ha planteado la idea del monstruo como una desviación psicológica y moral del ser humano aceptado como tal.

Sin embargo, las concepciones religiosas anteriores no habían desaparecido totalmente, aunque sí se encontraban muy desacreditadas dentro de la élite intelectual. Desde la religión se les seguían atribuyendo causas morales al origen de los llamados monstruos, como el adulterio de la madre, de un niño nacido con deformaciones. Consideran que estos seres monstruosos son naturales, ya que proceden del hombre de forma natural, pero creen también que están fuera de la naturaleza, entendiéndola a ésta como norma y a los monstruos como sus desviaciones. La teratología moderna reconoce en ellos un origen moral, pero también se abren a posibles causas físico-accidentales (como una caída de la madre) o psicológicas (fantasías e imaginaciones durante la concepción, consideradas desviaciones). Algunas de las causas que proponen para la monstruosidad en el nacimiento, entendida como niños con malformaciones, son la imaginación de la madre durante la concepción o el embarazo, los antojos, los miedos o

deseos, la influencia astral, la calidad de la materia seminal por exceso o defecto (demasiados o insuficientes miembros), o los partos insólitos.³⁸ Algunas de estas creencias siguen vivas hoy, aunque racionalizadas y “demonstrificadas”, como la creencia en la interpretación de las manchas de nacimiento, por ejemplo, o integradas como tradición. Por tanto, en el siglo XVIII la superstición y el folclore no desaparecen con la racionalización de las creencias en lo sobrenatural, sino que llenan el hueco dejado por ellas:

In the mid-eighteenth century, another related shift begins to take place: monsters constituted of marvels in nature yield pride of place to wonders of the imaginary realm (...) fables, fairy tales, fantasy narratives and images begin concomitantly to grow in popularity in order to meet this modern appetite for wonders – and horrors. (Warner 250)

Aunque los monstruos pasen a ser explicables, la necesidad del miedo sigue ahí, por lo que se refuerzan otros elementos populares con la misma función de control y seguridad. Como explica Warner, lo que sucede tras el Renacimiento es que lo fantástico se mueve de lo externo, entendido como la aceptación de lo sobrenatural en el mundo, a lo interno, como producto de la imaginación humana (250).

Otro aspecto que hay que tener en cuenta sobre la concepción de monstruo en la Edad Moderna es el contacto por primera vez con América. En sus primeras exploraciones en el Nuevo Continente los europeos se vieron forzados a aceptar cosas que creían monstruosas, y a enfrentarse a la creencia ajena, a la que clasifican como

³⁸ Es interesante notar que, cuando se daba a luz a un niño deforme (monstruoso), siempre se culpaba a la madre, no al padre, por creerse a la mujer más cercana a la naturaleza (Creed *Phallic Panic*, x).

superstición para reafirmar la suya propia³⁹: “Si procede de Europa y está respaldada por la tradición documental clásica, no se duda de su veracidad; mas si la información proviene de creencias indígenas, se tiene por graciosa y se desestima por falsa” (Del Río Parra 30). Durante su incursión en el continente americano y sus primeros contactos con los indígenas, se construye una postura hegemónica eurocéntrica de racionalización del Otro, que cuestiona la naturaleza humana de los nativos. En este sentido, cuando se trata el aspecto de la raza en relación al monstruo se ofrecen diferentes opiniones⁴⁰. Para algunos se puede considerar que tienen alma, luego son humanos, mientras que para otros no. El problema en este sentido viene de que el monstruo pierde aquí, por tanto, su carácter excepcional: al tratarse de razas, luego de colectivos étnicos y culturales, no podemos hablar de individuos diferentes, sino de un nuevo grupo completo de individuos que comparten características diferentes a las del grupo colonizador, disputándose de esta manera su hegemonía.⁴¹ Con la intención, pues, de monstrificarlos, durante los primeros contactos se les clasifica dentro de categorías que nombran como gigantes, o pigmeos, negándoles de esta forma su calidad de ser humano.⁴² Al mismo

³⁹ No podían ser considerados como ajenos a la voluntad de dios; como con los milagros, “it made no sense to speak of miracles as *contra naturam*” (Daston 95).

⁴⁰ Recordemos las diferencias de opiniones ya destacadas entre De las Casas y Ginés de Sepúlveda.

⁴¹ Saint Augustine habla, por ejemplo, de un hombre al que categoriza como monstruoso por sus características físicas, pero que de tratarse de un colectivo, un grupo completo, pasaría a la historia como un pueblo propio, y no como una rareza, luego no quedaría monstrificado: “Near Hippo Zaritus there is a man with feet shaped like a crescent and with only two toes on each; the same is true of his hands. If some whole race should be born like that, they would add a chapter to the history of rare curiosities. Should that be a reason, then, for saying that the race was not derived from the first created human being?” (XVI, 8) (247).

⁴² Anne Lake Prescott hace un interesante apunte sobre el relativismo de la monstruosidad atendiendo a gigantes y pigmeos; la clasificación de lo monstruoso viene, en muchas ocasiones, de su desconocimiento. El individuo que destaca dentro de la norma en un contexto, puede representar de hecho la norma en otro (75).

tiempo, se encuentran con los problemas para clasificar a estas nuevas razas dentro de su catálogo ya existente de humanos fuera de la norma dentro de su propio contexto. Elena del Río Parra apunta, por ejemplo, el caso de los enanos/pigmeos en Occidente, que están muy presentes en la sociedad por encontrarse habitualmente y por ser parte incluso de la corte, por los que justifican como restos de una raza extinta, pero no se les considera monstruosos (82).⁴³ Esto plantea una nueva variable dentro de la identificación del monstruo en el periodo; la distancia cultural, étnica y geográfica está directamente relacionada con la clasificación que se le dé.⁴⁴

Edad Contemporánea

En la Edad Moderna se suma a todo ello otro elemento en relación al origen del monstruo: el planteamiento durante la Ilustración de la contraposición racional/irracional, derivado de la separación entre ciencia y religión. En el siglo XVII el monstruo era humano porque tenía alma, y todo lo que no lo fuera sería demoníaco, luego de origen religioso. El humano se consideraba racional, y el monstruo que pudiera razonar sería también considerado humano, por tanto se le permite ser bautizado y pasar a formar parte de la Iglesia, luego de la sociedad (Del Río Parra 102). En ese sentido se sigue un criterio cuantitativo a la hora de clasificar al monstruo; por ejemplo, el hermafrodita en el que prevalecen los genitales masculinos es considerado hombre, el nacimiento de un ser deforme con apariencia de animal es considerado humano si sus

⁴³ “Las meninas” de Velázquez, por ejemplo.

⁴⁴ No hay que olvidar, dentro del tema del encuentro en América, otros factores para la consideración del indígena como humano, como los económicos (recordemos que, por ejemplo, no podían ser esclavizados).

cualidades humanas, como el raciocinio, prevalecen. Si éste es el caso, se considera que tiene alma, luego es humano: “[su alma] seguirá siendo humana desde el momento de su concepción” (Del Río Parra 48). Con la racionalidad ilustrada a finales del siglo XVIII surge la idea de que el hombre puede crear o devolver vida a través de la ciencia⁴⁵, apareciendo también quienes le previenen contra ello. El interés en el tema hace que surja una nueva rama científica, la teratología⁴⁶. No solamente estudiaban los monstruos como excepciones, sino también su relación con la norma; el encontrar el origen de los seres con deformaciones servía para estudiar al mismo tiempo el origen y la formación del hombre como tal: “Monsters were departures from normality, but they further demonstrated the regularities of generative laws. (...) In the same way that monsters cannot be explained as ‘designed’ for specific functions, so, too, other (normal) morphological patterns seem to exist without any such teleological explanation” (Asma 159). Algunos planteaban que las deformaciones podían ser originales desde el embrión, y otros que eran debidas a estímulos externos negativos que lo modificaban: “All humans deviate or vary slightly, but when the variation is extreme, they become monsters and nature spontaneously aborts them” (Asma 162). Estos planteamientos iniciales serán, más tarde, el embrión de la evolución darwiniana.

⁴⁵ Pensemos también que esta idea siempre ha estado presente en el folklore universal, en figuras como el zombie vudú tradicional.

⁴⁶ Lorraine Daston, quien se refiere a este tipo de elementos como “preternaturales”, dice que: “preternatural phenomena, even when free of many portentous associations, had been in principle excluded from scholastic natural philosophy: *scientia*, properly speaking, was the corpus of demonstrated, universal truths, and preternatural phenomena were by definition exceptions” (109)

El monstruo es, por tanto, ya plenamente aceptado como ser susceptible de racionalización y, por lo tanto, humano producto de excepciones de la naturaleza. Sin embargo, es durante este período que aparece el que es posiblemente el mejor ejemplo del monstruo racional ilustrado: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. A pesar de todo, hay que reconocer que éste supone un caso contradictorio ya que la criatura es un ser racional, pero no nacido de forma natural, sino creado por el hombre. La novela funciona como reflejo del renovado interés científico en el entendimiento y modificación del cuerpo humano, pero además nos presenta una nueva categoría de monstruo, el monstruo artificial que se torna natural cuando se independiza de su creador, que pierde el control sobre él. En palabras de Asma sobre el caso de *Frankenstein*: “the monster is usually intractable and cannot be reasoned with. It is a symbol of opposition and therefore a great justification for our aggressions, something we can love to hate. When it cannot be conquered [...] it demonstrates our limits” (Asma 192). La criatura de *Frankenstein* es monstruosa por su diferencia, pero también por la insubordinación que demuestra hacia el sujeto hegemónico, el hombre. A pesar de que muestra características cercanas al humano, su figura antropomorfa, su capacidad de hablar y razonar, el hecho de que la criatura no se incline hacia su creador, rompe por un lado con el esquema social anterior, que situaba a dios en la cima de la jerarquía, y por otro desata la mayor amenaza de la diferencia:⁴⁷ “[Sobre *Frankenstein*] The monster is that unpredictable, uncontrollable force that cannot be reasoned with or persuaded. It’s an incarnation of Nature itself,

⁴⁷ Hirsch argumenta en este caso que una de las razones por las que la criatura aterroriza es, precisamente, por su reconocimiento como figura parcialmente humana (118).

upsetting our optimistic project to tame and use her” (Asma 153). El monstruo es, en este caso, con el que no podemos razonar porque no comparte nuestro código, bien moral, bien natural, y eso lo hace peligroso. Eso es precisamente lo que provoca la amenaza y lo convierte en monstruoso, la imposibilidad de controlar algo debido a su irracionalidad refleja nuestra vulnerabilidad,⁴⁸ convirtiéndose en un peligro.⁴⁹ La criatura de *Frankenstein*, además, supone una contradicción interna dentro de la clasificación del monstruo: es racional, en el sentido de que puede establecer conexiones, sentir, aprender y comunicarse, aunque no comparta el código moral humano. Sin embargo, no fue concebida, sino construida y, guiándonos por el paradigma seguido en el momento, esto impide que tenga alma, por lo que no debe ser considerado humano, demostrando que la separación entre ciencia y religión, aunque presente, no se aplicaba en todos los aspectos. La criatura no nace monstruosa, no es creada así sino que es la propia sociedad, con su actitud hacia ella, la que crea el monstruo. El monstruo se hace, en este caso, físicamente porque su creador lo construye, pero también moralmente porque la sociedad lo empuja a la monstruosidad.

El panorama ilustrado, sin embargo, estaba cambiando todo: la ciencia se desarrollaba por su lado, y la religión se replanteaba sus bases para sobrevivir y adaptarse conviviendo con una Europa totalmente cambiada. Para la religión, los

⁴⁸ Véanse monstruos clásicos en el cine como el zombi o el hombre lobo.

⁴⁹ Sin embargo, y aunque desde la mentalidad ilustrada esta concepción estaba justificada, desde nuestra perspectiva moderna el hecho es que en *Frankenstein*, el hombre crea a la criatura y la considera el monstruo (entendido como el marginado, el diferente), pero moralmente el doctor es el verdadero monstruo, el que empuja a la criatura a comportarse en contra de unas normas morales que pertenecen a los humanos pero que él no ha aprendido, luego lo aparta de la humanidad negándole la posibilidad de ser uno de ellos, luego lo deshumaniza.

monstruos aún eran considerados productos de desviaciones morales sobre un diseño perfecto de origen divino adecuado a las funciones de cada animal, y creado independientemente. Por su parte, la ciencia observaba que diferentes animales compartían características comunes, y se planteaba que hubiera un origen común, que se fueran adaptando a necesidades particulares, pero que no tuvieran una función determinada. La idea de las mutaciones teratológicas se empieza a entender en este momento como disfuncional, al menos sin función aparente, pero también limitada, ya que las mutaciones siempre son del mismo tipo. Se observa que estas mutaciones no se heredan y, por ello, no forman parte de la norma y se consideran monstruosas; una mutación inútil pero que se mantenga no se aceptará como teratológica, sino como evolutiva, porque se originará en el modelo y no en el individuo:

If you decide to define monsters or teratologies as variations too extreme to reproduce viable offspring, then of course you're not going to find any monsters acting as launching pads for evolutionary pathways; you've begged the question in your definition. But if you define monsters as extreme morphological deviations and leave it at that, the issue of whether or not there are "hopeful monsters" becomes a more empirical point. (Asma 179)⁵⁰

No se considera, por lo tanto, que los monstruos tengan una función evolutiva, son desviaciones en un camino común, pero esas mismas desviaciones son las que justifican el conjunto de la norma.

⁵⁰ El autor entiende como "hopeful monsters" aquellos que, desviándose de la norma, cuentan todavía con la posibilidad de un desarrollo o una reproducción propia, es decir, de crear su propia norma (su grupo) y demostrarse.

El nombre clave en este período es, obviamente, Charles Darwin: “Darwin came to the conclusion that most monstrous variations were either too extreme for replication or just unrelated to environment (a characteristic they shared with most variations)” (Asma 167). Para él, las variaciones consideradas monstruosas no eran relevantes para la evolución, no se transmitían porque no eran funcionales, sino excepcionales. Los estudios de Darwin refuerzan, por tanto, el lado científico del estudio del monstruo, confirmando como una excepción que se convierte en símbolo de la diferencia, reafirmando la existencia de la norma. Esto concuerda perfectamente con la evolución del monstruo descrita hasta ahora, el monstruo como la figura que se separa del grupo pero que, con su propia existencia como elemento diferente, lo confirma como tal: “Monsters are the things that never fulfill their purpose or never make it to their goal [...] monsters were cases of development that missed their targets” (Asma 276). Los monstruos no son, por tanto, monstruos por naturaleza; no es que el sistema pretenda crearlos diferentes y alejados de la norma. Son accidentes naturales que el hombre, en su funcionalismo, clasifica y utiliza en su propio beneficio para crear la referencia de lo que debe ser considerado lo normal y reafirmarse a sí mismo.

Esto nos da una respuesta a la pregunta de por qué tenemos la necesidad de identificar al monstruo. Stephen Asma dice que: “Functionally speaking they probably appear and reappear in our stories and in our artwork because they help us (and helped our ancestors) navigate the dangers of our environment” (282). El monstruo, al ser entendido como diferente, se interpreta también como amenaza para la especie humana y/o el individuo, y esto es fundamental si pensamos que, cuando podemos identificar la

amenaza podemos defendernos de ella. Cabe pensar que esa amenaza no va a surgir, pues, del interior del propio grupo; por supervivencia, el individuo no va a representar un peligro para aquellos que son como él.⁵¹ Queda por lo tanto asumir que, de existir un peligro potencial, este provendrá del exterior, de aquello que es diferente, del monstruo. El monstruo es necesario, y es necesario dentro de su categoría, como elemento externo; el humano no intenta, por naturaleza, acercarse y entenderlo, ya que entender al monstruo supondría identificarse con él, y la identificación terminaría con la amenaza, y si no tenemos amenaza, ¿cómo sentirnos protegidos?: “Monsters are unnatural. Monsters are overwhelmingly powerful. Monsters are evil. Monsters are misunderstood. Monsters cannot be understood” (Asma 283). “Monsters shouldn’t be understood”, podríamos añadir.

El ser humano necesita un enemigo al que temer para crearse una sensación de protección, y el monstruo funciona en estos casos como chivo expiatorio; el monstruo, como creación del grupo, será el que sufra las consecuencias de reafirmar la norma. René Girard presenta precisamente al chivo expiatorio como la negación de la evidencia, el distanciamiento de la realidad de la multitud; se escoge al chivo cuando no quiere verse el problema propio, sino que quiere culpar al Otro, lo que se definirá finalmente en la persecución del diferente (10). Según el autor, la persecución se da en momentos de crisis del grupo, y es entonces cuando se identifica al chivo, al monstruo, y se le

⁵¹ Michel Foucault habla en este sentido de los dos grandes tabúes sociales, el incesto y la antropofagia, como amenazas reales a la supervivencia del grupo: “Estado estable, ¿qué se caracteriza por qué? Por el hecho, justamente, de que la sangre de la comunidad está vedada, no se puede tocar a la gente perteneciente a ella, y, en particular, no se puede tocar a las mujeres” (Foucault, *Los anormales* 105).

combate. La persecución es, por tanto, “el cese de toda diferencia” (22). La alerta que provoca el diferente mueve a la multitud, que en momentos de crisis se encuentra amenazada: “Los perseguidores siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar pese a su debilidad relativa a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad” (Girard 25). Según el autor, cualquier diferencia puede desestabilizar el grupo porque es un ataque a su propia identidad interna, ya que “parece amenazar al sistema como tal [...] La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento” (33). Cuando el sistema entra en crisis y se ve obligado a mirar hacia sí mismo, aparece el monstruo. Asma dice que: “Perceived monsters bring out monstrous reactions” (239), ya que si alguien es percibido como monstruo por la sociedad, será automáticamente expulsado de ella, lo que reafirmará la condición monstruosa en la diferencia, pero unirá al grupo dentro de la norma.

En su cuento “El intruso”/”The Outsider” (1921), H. P. Lovecraft presenta la siguiente descripción de un monstruo:

Ni siquiera me atrevo a insinuar su aspecto, ya que resultaba el compendio de todo lo sucio, estrafalario, nefasto, anormal y detestable. Era la necrótica sombra de decadencia, decrepitud y desolación; el fantasma pútrido y goteante de insalubre revelación. Sabe Dios que eso no pertenecía a este mundo –al menos, ya no–, aunque, para mi espanto, descubrí en sus rasgos consumidos y sepulcrales una horrenda y obsesionante parodia de ser humano, y en su mohosa y degenerada apariencia alguna indecible cualidad que me estremecía aún más. (Lovecraft, *El intruso* 207)

La descripción del monstruo en primera persona, que más tarde descubrirá que la terrorífica figura es su reflejo en un espejo, nos revela una criatura indescriptible, cuya

única característica innegable es ser diferente, el pertenecer a otro mundo, una deformidad del humano. En esencia, eso es lo que es el monstruo, aquello que no puede ser humano, porque el humano no puede atacarse a sí mismo; se le niega la humanidad por ser el diferente.

El monstruo empieza, pues, a ser un elemento funcional, que atrae, que se representa y está presente en la cultura popular, en forma de castigo y amenaza, pero también de metáfora y sátira. Merece la pena hacer un alto aquí para destacar la figura de Francisco de Goya, probablemente el pintor ilustrado más importante, el artista de lo grotesco español. Goya representó la crítica a un país que, con cierto retraso con respecto al resto de Europa, abandonaba la religión y la superstición por la racionalidad. Los monstruos de Goya, en su hibridez y exceso, representan una España que considera deformada. A través de sus criaturas liminales, Goya “contributed to the desacralization of Spain with his satires of religious corruption and as supporter of liberalism (...) [and] developed strategies that enabled him to mock these generic conventions” (*Blood Cinema* Kinder 139). El pintor critica la violencia, la superstición, el poder eclesiástico, “the ignorance and brutality shown to children (...) the credulous – the faithful, the accusers of witches, the witches themselves and the Inquisition, who conducted the trials” (Warner 38-39); Goya monstrifica España a través de sus cuadros, empezando por la religión, desacralizando un país muy arraigado en ella pero que ignora algunos de sus preceptos más básicos a través, por ejemplo, de su constante guerra fratricida, opuesta a los predicamentos cristianos.

Desde sus *Caprichos* a las tardías *Pinturas negras*, Francisco de Goya presenta temas comunes a través de la deformación de una realidad que critica, de la plasmación de una monstruosidad que percibe como la mejor representación de una España grotesca. La muerte y el asesinato, el canibalismo, el fratricidio, la decadencia moral, y la crítica a la autoridad se presentan en Goya a través de una imagen al mismo tiempo carnalesca y deforme, en una monstruosidad híbrida y excesiva de hombres-pájaro y titanes mitológicos. Pese a su carácter ilustrado, los grabados y pinturas de Goya, especialmente *Caprichos*, *Disparates* y *Pinturas negras*, se presentan como obras irracionales, ataques al sistema a través de sátira y fantasía que llenan el vacío de la irracionalidad para funcionar como crítica: no es superstición, es fantasía. Su juego con las máscaras carnalescas, los rostros deformes representantes de la confusión y la posición de liminalidad en la que se encontraba España posicionan al monstruo goyesco entre la racionalidad y el sueño, la ilustración y la pesadilla. Cuando Goya nos enseña al monstruo, nos presenta a España en él y nos demuestra, de nuevo, que no hay que temerle más.

El contexto europeo tras la Revolución industrial hace despertar en el siglo XIX una nueva lectura del monstruo desde la perspectiva de la lucha obrera y la diferencia de clases. José B. Monleón lo describe de la siguiente manera:

The monster assumed two tendencies. On the one hand, it emerged in the literary imagination as an imprecise figure. [...] On the other hand, it was presented as a normal human being. [...] In general, the monster was offered as simple perversion of the human image, as a physical or psychological distortion of the bourgeois norm. In this sense the image of the monster did not differ much from the conception that dominant culture imposed upon the lower classes (Monleón 26).

El monstruo se entiende, por lo tanto, como la perversión de la imagen humana, pero atendiendo al humano desde el modelo burgués. El monstruo es en este momento una representación de la clase obrera, ya que la burguesía encarnaba la normatividad y deshumanizaban al otro, el proletario. Esto es totalmente coherente con la imprecisión detectada en la representación del monstruo en el periodo, ya que desde una lectura de clase, el proletariado siempre es la masa ignorada, nunca concebida como individuo sino como colectivo. Además, la existencia del proletariado es lo que garantiza la supervivencia de la burguesía, lo que da forma y cohesión a ese grupo. El monstruo es, por ello, producto de la propia sociedad (Monleón 27).

Merece la pena mencionar, aún sin extendernos, la transición entre el siglo XIX y XX, momento de lo que podemos entender como la definitiva industrialización del monstruo. Las ferias de *freaks*, las exposiciones universales, el auge literario del terror gótico, el romántico tardío y la ciencia ficción desarrollan diversas variantes del monstruo presentes en la cultura popular, finalmente, más como entretenimiento que como una amenaza inminente. El monstruo no solo se ha racionalizado, se ha comercializado.

Siglo XX

Ya comenzado el siglo XX, el panorama ha cambiado mucho. El triunfo del racionalismo ha modificado por completo el concepto de monstruo y su relación con el ser humano. Ya no es posible considerar, por ejemplo, que una persona físicamente diferente, por ejemplo un individuo nacido con deformidades, sea tenida por un

monstruo físico; se les entiende como personas que sufren una patología. Su funcionalización, sin embargo, no desaparece; en muchos lugares del mundo se les sigue exponiendo, bajo la categoría de *freaks*, en ferias y exhibiciones como curiosidades, en una suerte de zoológicos humanos. Los monstruos sobrenaturales, por otro lado, siguen vivos en forma de superstición, lo que implica que se cuestiona su existencia y siguen siendo utilizados como elemento de control a través del miedo. El monstruo, en resumen, todavía se entiende como una construcción del Otro a partir de la diferencia del elemento entendido como normativo, el humano⁵² y su visión del mundo, que se utiliza para unir al grupo social a través de la comparación con elementos que no pueden ser clasificados. Esto, sin embargo, descarta la idea de que un individuo que forma parte del grupo pase a ser el monstruo; el grupo se mantiene gracias a la confianza en sus miembros, por lo que no es concebible que el monstruo, el diferente, nazca de su núcleo.

Este panorama, sin embargo, cambia en las primeras décadas del siglo XX. Con la aparición del psicoanálisis, el hombre va por fin a mirar en su interior y encontrarse con el monstruo interno, el monstruo humano, que Freud vio en los años 20. Aunque este tipo de monstruo no empezará a manifestarse mayoritariamente en el arte hasta los años 60, es durante esta primera mitad del siglo que la idea de que el peligro, como

⁵² Podríamos incluso matizar que el humano occidental e incluso, hasta principios de siglo y remitiéndonos a los movimientos sufragistas que reconocen a la mujer como ciudadano de pleno derecho, el varón occidental. Se trata de una cuestión de perspectiva y posición hegemónica. Ya en la Grecia clásica la mujer era considerada una desviación incompleta del hombre (Huet 85) Según autores como Elena del Río Parra, en el cristianismo temprano se llegaba a entender a las mujeres como monstruos, considerando al varón como modelo de perfección, y a la mujer como una deformación del mismo (93). Barbara Creed dice que “the Catholic Church advanced a similar view. Women constituted monstrous deviations from the moral/male norm” (*Phallic Panic*, x). La mujer era, pues, la negación del ideal, luego la diferencia que confirmaba la hegemonía.

elemento intrínseco del sujeto en cuanto individuo independiente del grupo del que forma parte, puede venir del interior de la persona, luego del interior del grupo: “It may be safe to say that the unconscious becomes the twentieth-century home of the monsters” (Asma 188). Para Freud, el hombre es agresivo por naturaleza (Asma 209), y socializar es reprimir impulsos y sublimarlos a cambio de formar parte del grupo, canalizarlos en algo diferente; para el psicoanálisis, Eros y Tánatos eran dos caras de la misma moneda, el impulso de muerte canalizado en la sexualidad. Considera que lo socialmente reprimido puede manifestarse de diferentes formas socialmente inaceptables, como en individuos con un desarrollo social y personal que se sale de la norma, que terminen convirtiéndose en monstruos humanos: “The criminal monster is just the walking dream, the nightmare realized. The psychopath is simply acting out all the taboo fantasies that the rest of us have learned to control” (Asma 212). Se empieza a considerar, por lo tanto, que el ser humano que rompe las normas sociales y se separa del grupo por sus acciones es un monstruo moral, un individuo que se diferencia del resto no por un elemento físico⁵³ o espiritual,⁵⁴ sino por sus acciones contrarias a las normas morales que, entre otros aspectos, unen al grupo. Para el psicoanálisis, este tipo de conductas serían, por tanto, producto de una falta de represión de los instintos humanos que se desarrollan durante su socialización. El monstruo pasa a ser reconocido como el desarrollo potencial de una parte reprimida del ser humano, aquella a la que renuncia para poder formar parte

⁵³ Recordemos que, durante décadas, disciplinas como la frenología trataron de aislar elementos físicos del ser humano que identificasen al individuo como, por ejemplo, un asesino en potencia.

⁵⁴ Pensando en las supersticiones o creencias religiosas de que el individuo podía ser monstruoso al ser invadido por fuerzas externas, como una posesión demoníaca.

del grupo. La Otredad, por lo tanto, se reconoce dentro de la misma comunidad: nosotros también podemos ser el Otro. De esta forma se seculariza el concepto de monstruo/monstruoso al eliminar la superstición del esquema intelectual, aunque no completamente del popular, continuando el efecto de la Ilustración: el monstruo se desplaza del “ellos” al “nosotros” al presentarse la idea de que lo monstruoso puede venir también de lo reprimido, luego del interior. Además, hay que tener en cuenta que para Freud lo siniestro, lo *unheimlich* o *uncanny*, era ese estado intermedio entre lo reconocible y lo inclasificable, en el que la persona pasaba de reconocer y sentir el objeto como familiar, a encontrarlo desconocido y, por tanto, aterrador:⁵⁵ “the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar. How this can be – under what conditions the familiar can become uncanny and frightening – will emerge in what follows” (Freud 124). Así para algunos autores, como Robin Wood, lo monstruoso es una personificación de lo siniestro, ya que es cuando el hombre se hace consciente de sí mismo que comienza a ver las desviaciones (morales) de la norma, y tiene que reconocer algo que solía ser familiar, al ser humano, como diferente (“The American Nightmare” 64).

En su curso impartido en 1975 en el Collège de France titulado “Los anormales”, Michel Foucault establece lo jurídico como área de referencia para la definición del monstruo, afirmando lo siguiente: “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su

⁵⁵ Pensemos, por ejemplo, en el fenómeno conocido en el campo de la inteligencia artificial como el *uncanny valley*, el margen en el cual un androide antropomórfico pueda ser tan cercano a un modelo humano que parezca real pero que, al mismo tiempo, se reconozca como una construcción artificial y provoque rechazo.

existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (61). Para el autor, el monstruo solo puede aparecer desde el punto de vista jurídico, lo criminal es lo monstruoso:⁵⁶ “[en el s. XVIII] se esboza un cambio, que es en cierto modo la autonomización de una monstruosidad moral, de una monstruosidad de comportamiento que traslada la vieja categoría del monstruo, del dominio de la conmoción somática y natural al dominio de la criminalidad lisa y llana” (Foucault, *Los Anormales* 81). En este momento el monstruo ha pasado ya definitivamente la línea de lo físico a lo moral, ya no un monstruo natural. Foucault denomina a este tipo de monstruo como moral, como producto de la sociedad, contraponiéndolo a un monstruo producto de la naturaleza, morfológico. Conviven pues ya, dos tipos de monstruos reconocidos diferentes.

Al mismo tiempo, el psicoanálisis y la crítica actual heredera de su corriente de pensamiento consideran que se pueden crear productos culturales, como la realización y consumo de cine, que sublimen represiones colectivas: “One could argue that monsters in literature and film are, among other things, personifications of Thanatos, artistic expressions of subconscious psychological impulses” (Asma 215). Las teorías psicoanalíticas postulan, por tanto, que estos impulsos que diferencian al individuo y lo separan del grupo lo monstifican, apareciendo el monstruo moral.⁵⁷ Esto no significa,

⁵⁶ Foucault comenta incluso el planteamiento de la patologización de lo criminal, y el debate establecido durante el s. XIX sobre si se deben aplicar o no las leyes sobre el criminal monstruoso o eliminársele sin juicio ya que “no suscribió el pacto social” (*Los anormales* 97).

⁵⁷ Cuya monstruosidad Rubio Tovar define como “anormalidad moral” (141).

sin embargo, que un modelo previo al psicoanálisis desaparezca; un modelo no sustituye al otro, sino que conviven.

Entendemos pues el monstruo moral como una figura clasificada como monstruosa por sus acciones, por romper las normas de cohesión grupal. Emerge del propio núcleo social, del grupo normativo, rompiendo con las reglas sociales impuestas, y atenta contra ellas, poniendo además en peligro la estabilidad colectiva. El monstruo moral se reconoce por hacer aquello a lo que otros no estarían dispuestos, bien porque no lo reconocen como perteneciente a sus creencias morales, bien por temor a ser expulsados del grupo. Además, el monstruo moral, como individuo, no tiene por qué reconocer estas normas como propias, lo cual no implica su amoralidad, sino su divergencia; no es que no tenga límites, es que tiene otros y, por lo tanto, no teme ser expulsado de un grupo del que no se siente parte. Este monstruo es producto del propio grupo, y una parte del terror que provoca parte de su sentimiento de traición interna, de la ruptura de la pertenencia. Por ello, dentro de la crítica sobre el monstruo, individuos como los asesinos en serie son clasificados como monstruos humanos:⁵⁸ aparentemente forman parte del grupo pero no comparten sus normas, por lo que sus acciones terminan por expulsarlos del mismo.

⁵⁸ Esto se justifica por el hecho de que rompen una regla básica de conservación del grupo, el acabar con la vida humana, sin razón aparente más que la gratificación personal; el sujeto es monstrificado, luego expulsado, por romper con la unidad grupal. Aunque la intención de este trabajo no es profundizar en este aspecto, es necesario apuntar que la enfermedad mental del individuo (como Norman Bates en *Psicosis*) no lo exime de ser clasificado como monstruo, igual que a las personas con deformidades físicas, por tratarse de alteraciones de la norma, se les entendió como monstruos físicos durante mucho tiempo.

Por ejemplo, Asma recoge en su libro las declaraciones de Nathan Leopold, un cómplice de un asesino en serie, Richard Loeb, sobre este último: “He wasn’t immoral; he was just plain amoral – unmoral, that is. Right and wrong didn’t exist. He’d do anything – anything. And it all was a game to him” (218). Con esto entendemos que, aunque no conozcamos su sistema de valores, no está rompiendo con él, bien porque son diferentes o porque su límite es demasiado amplio: el monstruo formó parte del grupo, pero solo aparentemente. Tendemos a monstrificar, a negar la humanidad a personas que traspasan los límites y rompen nuestro concepto de humanidad; al tacharlos de monstruos estamos, de hecho, deshumanizándolos para no tener que relacionarnos con ellos. Sí, son humanos, pero son diferentes, aunque es muy difícil llegar a establecer el vínculo con ellos, porque supone reconocer la intrínseca “monstruosidad” de la especie; lo que los separa ya es, definitivamente, moral, y no físico.⁵⁹ Al Otro se le teme y, por tanto, se le expulsa, se le margina o se le encierra: “la historia del Otro – de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la realidad)” (Foucault, *Las palabras y las cosas* 9). El monstruo lo es por lo que lo separa de los demás, y no por lo que lo conecta.

⁵⁹ Sin embargo, esta relación entre la deformidad o defecto físico y el fallo moral se encuentra muy extendida hasta la Ilustración. Jeffrey Cohen utiliza el ejemplo de Ricardo III para ilustrar cómo el monstruo moral durante mucho tiempo tendió a identificarse con el físico a través de la deformidad: “culture gives birth to a monster before our eyes, painting over the normally proportioned Richard who once lived, raising his shoulder to deform simultaneously person, cultural response, and the possibility of objectivity” (Cohen, “Monster Culture” 9). Disciplinas como la fisiognomía o la antropología criminal de Cesare Lombroso se basaban en este supuesto, asumiendo que las características físicas de la persona determinan también sus acciones y decisiones morales.

Rafael Llopis usa como ejemplo de este caso a Lovecraft, quien traduce su miedo al prójimo, al diferente, al reconocimiento de impureza en el ser ajeno, en racismo, xenofobia o sexismo a través de sus monstruos (183). Otro ejemplo fundamental sería la ciencia ficción estadounidense de los años 50, en la que al extraterrestre invasor se le identificaba con el sistema comunista que, desde el mensaje institucional, suponía el enemigo de la libertad encarnada en el capitalismo del país. La narrativa del monstruo tradicional es, por tanto, tradicionalmente asociada a una ideología conservadora, excluyente y reduccionista, eliminando cualquier rastro de posibilidad de presentación del monstruo como un elemento subversivo. Sin embargo, esta concepción ha cambiado. Según Christina Stojanova, el director de cine John Carpenter diferencia entre “left-wing Frankensteinian horror”, el monstruo que viene de dentro, de nuestra mente y nuestro cuerpo como humanos, como grupo social; y “right-wing Draculean horror”, el terror que viene de fuera, El Otro entendido como el foráneo, el que no somos nosotros (225). En este sentido el monstruo de *Frankenstein* representa, precisamente, la ruptura interna del grupo, cómo la creación de un individuo, Víctor, puede romper con todas las normas y fragmentar el grupo desde dentro. Como ya se ha discutido, la criatura no podría ser considerada un monstruo humano⁶⁰ ya que, técnicamente, no es un humano sino una creación del hombre. Víctor Frankenstein, en cambio, sí encajaría en el patrón, siendo un individuo integrado en el grupo que rompe con unas normas básicas de cohesión moral, trayendo la desgracia al grupo.

⁶⁰ Entendido como monstruo moral, de origen humano que se monstrifica a través de sus acciones o valores morales.

Tengamos en cuenta en todo momento que el término “monstruo” en estos casos no es una figura lingüística, sino una clasificación a la que se atiende desde la teoría del monstruo. No podemos contraponer el monstruo metafórico al real ya que el monstruo siempre lo es en sentido figurado: el monstruo real no existe, sino que su definición cambia constantemente, luego siempre es una figura metafórica. El monstruo humano no es, obviamente, un monstruo sobrenatural o una criatura monstruosa; su monstruosidad proviene de lo moral, y es dentro de un sector especializado de la crítica desde donde se le clasifica como tal. Se trata, por ello, de un nuevo tipo de monstruo, el que es como nosotros, que demuestra que el Otro, como representación monstruosa del mal, no está formado exclusivamente fuera, sino también dentro del grupo; el monstruo moral es el individuo que rompe con las normas internas, y que es un producto social pero que, al mismo tiempo, no tiene que estar sintiendo que está traspasando los límites: “el criminal es quien, tras romper el pacto que ha suscrito, prefiere su interés a las leyes que rigen la sociedad a la que pertenece” (Foucault, *Los anormales* 94). El monstruo moral no carece necesariamente de límites, pero sus barreras son otras. Asma cita a Stanley Milgram (“Obedience to Authority”) diciendo que éste concluye que “people become torturers and abusers when they are inside specific dehumanizing social frameworks. Individual monsters are extensions of monstrous institutional systems” (244). Pensemos, por ejemplo, en el caso del Capitán Vidal en *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro 2006). El Capitán es el verdadero monstruo de la película como personificación del fascismo. Sin embargo, no se considera a sí mismo un monstruo sino que, dado el contexto en el que se ha formado, ha construido un sistema de valores que asume como

propio, sistema que choca con el establecido para el espectador, quien lo monstrifica precisamente por no seguir las normas que entiende como parte de la comunidad. Vidal, por tanto, no es consciente de estar rompiendo con el sistema de valores, ya que cuenta con el suyo propio y, además, dentro del contexto diegético de la película, está institucionalmente avalado.

Por otro lado, los valores morales siempre se han desplazado; si la autoridad, como modelo, lo presenta como correcto, entonces el romper la antigua norma no se contradice con ningún valor, ya que el sistema mismo se modifica. Lo que crea un monstruo moral es que el individuo desplace esos límites por sí mismo, apartándose del grupo; esto es lo que realmente se castiga, ya que atenta contra los intereses del propio grupo sin consenso, mientras que la moral es maleable, mientras que haya acuerdo.

En ese sentido, la sociedad también crea su propio monstruo en forma de colectivo, no exclusivamente de individuo; es el caso del terrorismo, por ejemplo. El terrorista se crea dentro del grupo y, por una razón u otra, se siente amenazado o marginado del mismo, lo que lo lleva a actuar de forma organizada, y sus acciones como elementos desintegradores del grupo los monstrifican. Sin embargo, y desde una perspectiva más relativista, esto es cuestionable: el terrorista es el monstruo desde el punto de vista del grupo hegemónico, pero desde su propia perspectiva interna, es el héroe; el que comete un acto terrorista cree estar haciendo lo correcto, luego simplemente no comparte códigos morales con el resto. Esto no lo exime de responsabilidad moral ante el resto del grupo hegemónico, pero sí del subalterno,

entendido como el subversivo, luego su monstrificación por un grupo lo eleva ante el contrario. Aunque, como apuntaremos más tarde, para algunos autores como Asma, el relativismo rechaza la idea de monstruo, lo que está haciendo realmente es ampliarla al empujar los límites de la moral y ajustarlos a los intereses de los diferentes individuos (253).

Ante estos supuestos aparecen diferentes preguntas sobre las causas y los límites del monstruo, que son resumidas por David Roche en una: “How exactly do you distinguish between ‘monstrous’ human beings and people with ‘abnormal psychologies’?” (157). En este caso, el mismo autor se responde, hablando de los “monstruos” de *The Texas Chain Saw Massacre*, diciendo: “What ultimately makes the family ‘monstrous’ are the taboos they transgress and the inhumanity of their sadistic acts: grave-robbing, torture, murder, and presumably cannibalism” (163). De nuevo, los miembros de la familia no se ajustan a las normas sociales, a las convenciones de las relaciones entre personas, por eso son considerados monstruosos. Gérard Imbert en *Cine e imaginarios sociales* apunta que hay un monstruo que, además, actúa con maldad gratuita, como los muchachos en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), “ya no hay aquí perfil del asesino, antecedentes ni justificación, ni siquiera perversión que no sea la del placer del juego. Es algo intrínseco a la ejecución del mal [...] Es el mal por el mal” (467). El autor lo interpreta como un acto de suspensión de la moral, al que denomina “violencia blanca” (480). Sin embargo, también podemos alegar que la violencia de la película no es gratuita, en el sentido de que ellos, los monstruos, se están divirtiendo, están ganando algo. Los etiquetamos de monstruos por abandonar la normal moral

socialmente impuesta, pero ellos no son conscientes de estar haciendo nada malo, porque no comparten ese código. A pesar de que existan tabús o normas ampliamente extendidas y aceptadas por diversos grupos, consideradas universales, es el hecho de que el individuo las traspase y rompa con el grupo lo que lo monstrifica.

Un aspecto interesante del monstruo dentro de la sociedad es el concepto de su inclasificabilidad, el hecho de que el monstruo, precisamente por no seguir las normas, no sea clasificable dentro de ningún grupo. En este sentido Gérard Imbert equivale humanidad a orden y desorden a monstruo, contraponiendo los términos.⁶¹ Asume pues, que el monstruo viene del desorden, entendido desde el punto de vista hegemónico, que es una alteración de la norma que impide que sea clasificable, luego funciona como un elemento siniestro. Entiende que quien no se adapta a la norma (moral) es automáticamente monstrificado por ser diferente, pero esto no cambia su naturaleza humana, sino su código social: “En el cine actual lo monstruoso tiende a significarse más mediante lo moral, lo psicológico, que lo físico [...] Están entre nosotros, los monstruos somos nosotros” (Imbert 466).

Según el crítico Robin Wood, este tipo de monstruo comienza a presentarse en el cine a través de las películas de terror estadounidense, tratándose de un punto de inflexión en la figura del monstruo a partir de los años 60, y apunta a *Psicosis* (Alfred

⁶¹ Según Rubio Tovar, San Isidoro ya lo hacía, clasificando al monstruo en relación al cuerpo humano como primera referencia y punto de partida: “según el planteamiento de San Isidoro, el patrón para trazar la taxonomía del monstruo es el cuerpo humano, y el cuerpo supone en la Edad Media el más claro paradigma del orden y del desorden. Sabido es que su fuerza simbólica es extraordinaria por influencia del Neoplatonismo. El cuerpo está en la base del concepto de microcosmos: todo está contenido en el hombre.” (132).

Hitchcock, 1960) y su personaje principal, Norman Bates, como el paradigma de este giro. Los directores de los 60 y los 70, niños durante la II Guerra Mundial, adultos durante la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles, comienzan a plantear que el mal no tenga necesariamente que venir de fuera, sino que se pueda encontrar en el propio núcleo de su sociedad, que puedan ser ellos mismos. De esta forma, el monstruo comienza a emerger de lo que se considera el centro de los valores de la sociedad estadounidense, demostrando así que este nuevo monstruo no puede ser destruido. La teoría de Wood sigue, además, el patrón posmoderno del relativismo, el cuestionamiento de todas las instituciones. Un género como el terror, que hasta entonces se entendía como una figura conservadora, muda ahora su piel para convertirse en un elemento subversivo contra el propio sistema. En el terror tradicional, el monstruo era un elemento externo que irrumpía en la armonía tradicional de unos personajes de corte normativo pero que, al final de la narración, era derrotado por el héroe, en la más clásica estela de los mitos griegos, para restaurar el orden original. En estas nuevas narrativas, sin embargo, el héroe ha desaparecido y en su lugar nos encontramos un orden y armonía artificiales, que son interrumpidos por un monstruo interno, procedente del mismo núcleo del grupo, que finalmente en muchas ocasiones se descubre como invencible o inmortal. El monstruo se convierte de esta forma en un elemento subversivo que desafía el modelo normativo desde dentro y que, además, resulta invencible (Wood 78).

Con el monstruo humano⁶² aparece el concepto de que el monstruo, por lo tanto, está entre nosotros, es un miembro del grupo que lo traiciona y rompe sus normas, por lo que es demonizado y marginado. En los últimos años, sin embargo, esa tendencia ha cambiado. En la ya tan visitada Posmodernidad, el rol del monstruo ha cambiado, el relativismo cuestiona la idea de monstruo desde la perspectiva de que todos, como individuos, somos diferentes, luego monstruos en potencia que afectan a la construcción real del grupo. Se celebra, pues, el sujeto independiente: “The monster is but another subspecies of the other, and like all marginalized, subordinated groups, the monster can finally let its hair down and glory in its *difference*” (Asma 252). Este mismo relativismo nos conduce, sin embargo, a un problema adicional del posmodernismo. Hasta entonces el monstruo se reconocía como el individuo externo al grupo caracterizado por ser diferente, pero si reconocemos la diferencia de cada individuo, esto anula el presupuesto anterior: todos seríamos monstruos en potencia. Puesto que la monstruosidad es una clasificación colectiva acordada sobre el individuo que se separa del grupo, la monstruosidad posmoderna se acomoda a aquel individuo que no respeta las normas que el resto colectivo reconoce; por ejemplo, las normas de actuación moral. Se trata de un instinto de supervivencia de grupo; el grupo reconoce a sus individuos como sujetos autónomos, pero se hace fuerte a través de la unión, luego el que se desentiende del grupo supone un peligro para él mismo, ya que se queda solo.

⁶² Monstruo moral.

La postmodernidad, sin embargo, sí establece un cambio fundamental dentro de su relativismo, y es que, al aplaudir la diferencia, también anula la discriminación: “Previous eras saw monsters as oppositions to an otherwise teleological nature; now that we’ve rejected such an idea of nature, the postmoderns are cheerfully folding us under the monster umbrella and celebrating the end of rational discrimination itself” (Asma 277). Al ser todos iguales dentro de nuestras diferencias, el monstruo saca su lado humano y ya no está discriminado: “Formerly we were interested in what makes a person be a monster; now we are more concerned with what makes a person seem a monster” (Asma 252). Lo que antes podríamos considerar un monstruo por ser clasificado como El Otro, ahora puede estar aceptado, la posición del monstruo como subordinado se ha desplazado otra vez. Es el caso de Chema en *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), un personaje que años atrás habría sido el monstruo por su negativa a seguir las normas sociales, con los límites desplazados ya no está monstrificado, porque aunque no se comporte dentro de unas reglas, éstas ya no son vinculantes para los miembros del grupo: el monstruo se ha humanizado para la cohesión de la comunidad: “Postmodern theory seeks to deconstruct the dominant social constructions of normative boundaries and rewrite or rebuild them with losers as winners, walk-on extras as main characters, and deformed outcasts as principal luminaries” (Asma 252). Al mismo tiempo, y siguiendo con el ejemplo de la película de Alejandro Amenábar, quien antes sería considerado el miembro modelo del grupo social, Bosco, se descubre a sí mismo como monstruo al traspasar algunas de las barreras morales fundamentales para el grupo: la vida de sus individuos. Al humanizar al monstruo y monstrificar al humano, los

límites se han hecho ya tan difusos que prácticamente no existen, y el monstruo puede no estar únicamente entre nosotros como grupo, sino en uno mismo como individuo diferenciado, marginado por el propio grupo. Su subjetividad individual proviene del colectivo, que necesita del sujeto diferente para confirmarse como tal.

El monstruo posmoderno ha cruzado la última frontera: sigue siendo el diferente, pero ahora cada vez está más cerca. El monstruo, que empezó considerado como un castigo moral para la especie humana, un elemento diferente enviado para romper con el grupo, pasó a ser identificado como el elemento discordante dentro del mismo, para ahora, como veremos en el capítulo siguiente, ser cada vez más cercano como parte del propio individuo.

CAPÍTULO III

MONSTRUO E IDENTIDAD: EL MONSTRUO DEL YO Y EL PARA-MONSTRUO

“When you look at me, you see a monster. But I was just feeding hunger”
(Virgil Incanto, *X-Files*)

El monstruo

El capítulo anterior sirvió como una breve introducción histórica a la evolución del monstruo hasta el siglo XX, terminando en una presentación de la problemática que implica el concepto a partir de la Posmodernidad, que nos llevan a cuestionar la misma existencia del monstruo como individuo excepcional, considerando que bajo una óptica relativista la diferencia reconocida en los individuos anula la posibilidad del sujeto monstruoso. Esta postura, sin embargo, sugiere la factibilidad de lo opuesto; si todos los individuos son diferentes, el monstruo podemos ser todos nosotros. El presente capítulo de este trabajo propone la monstruosidad como una parte inevitable del individuo, que tiene que enfrentarse a un monstruo potencial interno y llegar a descubrirse a sí mismo como tal. En la primera sección introductoria de este capítulo se establecerá un marco teórico para la figura del monstruo partiendo de tres puntos fundamentales: el monstruo como elemento de la ruptura interna del grupo, su identificación como el Otro y su naturaleza liminal.⁶³ Para ello se utilizarán aspectos de la obra de algunos pensadores

⁶³ En su artículo "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales", Gérard Imbert define el mal con características que podrían adecuarse perfectamente a las del monstruo. En primer lugar, describe la figura del villano cinematográfico a partir de los 80 de la siguiente manera: “Son las figuras del mal tal y como aparecen en el cine a finales de los 80. Destacan dos figuras, el *Alien* y el asesino en serie, que representan paradigmáticamente, la primera una amenaza exterior (pero cada vez más interiorizada), y la

contemporáneos como Noël Carroll, Michel Foucault y Julia Kristeva, y se utilizarán ejemplos procedentes del cine. Con este punto de partida se reconocen dos modelos de monstruo desde el individuo. En primer lugar se propone el monstruo del yo, identificado en un personaje protagonista que canaliza la perspectiva dada al espectador, que durante el desarrollo de la historia se reconoce a sí mismo como monstruo de forma consciente, aunque no necesariamente voluntaria. La segunda propuesta se presenta bajo el nombre de para-monstruo, aquel sujeto que se transforma en monstruo a ojos de sus semejantes y del espectador, a pesar de no ser consciente de ello y, por tanto, no reconocerse como tal. Por último, el capítulo se cierra con una breve tipología del monstruo a modo de sumario de todo lo identificado hasta el momento, y como forma de recapitular de forma sincrónica toda la información presentada hasta el momento.

Ya ha sido establecido que el monstruo es una construcción social, la cual parte de un conjunto de individuos unidos en un sujeto identitario colectivo que les proporciona seguridad mediante la idea de cohesión grupal. Atendiendo al contrato

segunda un peligro interior de destrucción y una dilución del mal. Son dos figuras irracionales, del tipo ambivalente, que mezclan rasgos humanos y alienígenas, y que pueden ‘disfrazarse’ de hombre normal” (Imbert “Cine”, 94). A pesar de lo adecuado de la cita, es importante destacar que, por un lado, el autor se está refiriendo a “figuras del mal”, mientras que, como veremos, el monstruo no siempre tiene que ser malvado. Por otro, estas figuras que él describe no aparecen necesariamente a partir de los 80, aunque sí se popularizan; la figura del *alien* que invade los cuerpos y se mimetiza fue usada habitualmente en la ciencia-ficción estadounidense y británica de los 50 y los 60, y el asesino en serie (ya presente en clásicos como *M*, de Fritz Lang) se populariza en los 60 a partir del Norman Bates de *Psycho*. Imbert prosigue, sin embargo, con una descripción del “mal” que encaja muy bien con la definición del monstruo que utilizaremos a partir de aquí: “Marcan [las figuras del mal] el paso de una estética del terror – el mal es exterior, visible, social y moralmente localizable- a una estética del horror, de lo *inminente*, en la que el mal es potencial (acecha por doquier), virtual (se puede encarnar en cualquiera de nosotros) y evanescente (no tiene una cara única, sus plasmaciones son múltiples, a veces ni siquiera es encarnado: funciona como amenaza, creación de la mente, fantasma)” (Imbert “Cine”, 94). De nuevo, la definición de Imbert encaja de forma excepcional con la definición del monstruo que se manejará en este ensayo, con una salvedad: el monstruo no tiene que ser, necesariamente, malvado.

social, el ser humano se rige por unas normas comunes que todos tienen que aceptar para no ser expulsados del grupo: el que no las acepta está automáticamente fuera de la sociedad y va a ser penalizado, luego des-humanizado; el que rompe las normas, conociéndolas y habiéndolas aceptado, está rompiendo ese contrato, luego se le expulsa del grupo y se le monstrifica.⁶⁴ En el cine, como en la literatura, esto aparece en ocasiones representado literal o simbólicamente; el monstruo es aquel que, por su propia naturaleza, no puede vivir en sociedad, luego no se le considera humano. En *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), por ejemplo, en el último tercio de la historia los protagonistas de la historia se reconocen a sí mismos como monstruos porque ya no son humanos, sino fantasmas⁶⁵; están fuera de la sociedad porque ya no son individuos vivos, luego no se les tendrá en cuenta: la norma rota es la de la más básica naturaleza humana. Grace y sus hijos están, por tanto, des-humanizados; fueron humanos, pero ya no lo son. En *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004), por poner otro ejemplo, Félix se sabe un monstruo porque está actuando en contra de las normas morales acordadas en la sociedad al invadir la vivienda,⁶⁶ y a pesar de ser consciente de ello, no hace nada por evitarlo.

⁶⁴ “El monstruo, el zombi, el demonio, son otras tantas figuras que cuestionan la racionalidad humana y hacen peligrar el equilibrio social, encarnan un principio de desorden, que perturba el orden establecido y amenaza con poner fin a un estado armónico” (Imbert “Cine”, 95).

⁶⁵ Durante toda la película, Grace identifica a los que ella cree fantasmas, “los otros”, como monstruosos, como entidades sobrenaturales ajenas a su vida que invaden su casa para destruir su familia. Al final de la película, cuando la naturaleza monstruosa de esos “otros” ha quedado establecida, Grace y sus hijos se dan cuenta, y nosotros con ellos, de que los verdaderos “otros” han sido siempre ellos.

⁶⁶ Félix, un joven arquitecto, tras la ruptura con su novia entra en un estado de paranoia en el que vive convencido de que alguien ha entrado en su casa y está viviendo en ella con él. Para escapar de ese alguien huye e invade la vivienda de su vecina, conviviendo con ella sin que ésta lo sepa. Al hacerlo, Félix está adoptando la postura del elemento que lo hizo abandonar su casa, al que él consideraba el monstruo que

La equivalencia entre sociedad y humano se quiebra si aceptamos al que no sigue estas normas básicas, luego el que rompe esas reglas se deshumaniza a sí mismo y se reconoce como monstruo; aunque sigue siendo físicamente humano, su comportamiento ha roto las normas sabiendo que ha traspasado la línea, ha entrado en una nueva vía que corre paralela a ese contrato social que lo consideraba humano. Sin embargo, si el que traspasa esa barrera de lo moral ha rechazado previamente de una u otra forma ese contrato social, ha roto la normas, dejando de reconocerlas. Por ello, no podemos deshumanizarlo, no podemos apartarlo de esa categoría, ya que el mismo individuo no la ha reconocido como propia. No ha dejado, por tanto, de ser humano, pero sí ha pasado a ser el monstruo al ser sus acciones rechazadas por sus congéneres. En *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1995) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), tanto Bosco⁶⁷ como Vidal,⁶⁸ sus dos villanos respectivos, son monstruos humanos porque no comparten las normas morales impuestas en la sociedad⁶⁹; ellos mismos no creen que estén haciendo nada malo porque no aceptan el sistema, luego siguen siendo (monstruos) humanos porque siguen normas morales, aunque sean las que ellos mismos han escogido. Cualquiera de estos ejemplos son, como individuos, amenazas internas al grupo, que ponen en peligro su supervivencia como colectivo, ya que al no respetar las

invadía su espacio y rompía con su propia norma. Cuando comienza a hacer lo mismo, asume la identidad de lo que ha estado rehuyendo.

⁶⁷ Estudiante quien resulta ser el asesino al que busca.

⁶⁸ Ficticio capitán fascista en la posguerra española.

⁶⁹ Siempre desde el punto de vista asumido por el espectador. En el caso de Vidal, por ejemplo, la identificación del espectador parte de Ofelia, la niña que se sumerge en un mundo de fantasía lleno de monstruos imaginarios para escapar del monstruo en su vida real, el capitán Vidal. A pesar de que él sigue las normas del régimen, los espectadores asumen siempre la perspectiva de Ofelia, luego el personaje es monstrificado porque rompe las normas morales por las que se guía ella, apartándose del grupo asumido por el espectador.

normas que lo cohesionan, lo rechazan como tal, y aparece el riesgo de que otros sujetos lo hagan también.⁷⁰

Por ello el monstruo, entendido como el sujeto o grupo de individuos diferenciados del resto y expulsados del grupo, funciona al mismo tiempo como herramienta de protección y de control mediante el miedo, ya que la prevención del monstruo protege, pero su amenaza controla: “The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual), delimiting the social spaces through which private bodies may move” (Cohen, “Monster Culture” 12). Se crea la idea de que el sujeto distinto, el monstruo, es una amenaza potencial para la estabilidad del grupo por diferenciarse del resto de individuos, luego su eliminación o separación protegen y refuerzan la cohesión interna del grupo: “the monster threatens to destroy not just individual members of a society, but a very cultural apparatus through which individuality is constituted and allowed” (Cohen, “Monster Culture” 12). Funciona, por tanto, como detonador del miedo, instrumento de control: sin el monstruo, el individuo se sentirá más seguro, por lo que su identificación y expulsión refuerzan la cohesión del grupo en conjunto, aunque sea de manera temporal. El miedo es, por tanto, la consecuencia de la no-identificación del monstruo, ya que una vez localizado, es eliminable.⁷¹

⁷⁰ Podríamos pensarlo en términos de contagio, una idea interesante especialmente en algunos monstruos clásicos, como el vampiro, el hombre-lobo o el zombie moderno.

⁷¹ Un ejemplo clásico es la película *The Thing* (John Carpenter, 1982), en la que un grupo de científicos en una base en la Antártida son atacados por un ser o sustancia de origen extraterrestre que se camufla invadiendo sus cuerpos y haciéndose pasar por uno de ellos. El miedo viene, en este caso, de saber que

En el caso del miedo que sufre espectador de una película de terror, éste se origina en la identificación con lo que está viendo, con la historia y con sus personajes, básicamente en la posibilidad de que él mismo pueda ser la víctima. Noël Carroll reconoce tres tipos de reacción ante el miedo, al mismo tiempo corporales y emocionales, que son imprescindibles para entender el terror: el miedo, el rechazo y la repulsión. Carroll escribe: “la reacción afectiva a los monstruos en las historias de terror no es meramente una cuestión de miedo, es decir, de ser asustado por algo que amenaza peligrosamente. Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia”⁷² (Carroll, *La filosofía del terror* 29). El monstruo, pues, es el sujeto que provocará rechazo en el individuo en su capacidad de dañar al grupo, pero al mismo tiempo ese rechazo, una vez anulada la sensación de amenaza, puede devenir en atracción, lo que Carroll llama “paradoja del terror” (156).⁷³ El monstruo puede provocar rechazo, pero también una cierta curiosidad, dada su propia naturaleza: “La atracción por lo excéntrico y lo deforme es una vía de escape tanto para evitar la realidad, como para nombrarla” (Del Río Parra 16). El monstruo transgrede normas que al individuo no le está permitido romper; es la sublimación de lo reprimido (Wood, *Hollywood* 64), por lo que provoca repulsa consciente, pero al mismo tiempo una inexplicable atracción proveniente del inconsciente ya que, al ser un elemento expulsado del grupo (o que

está dentro del grupo y, además, de la incapacidad para identificar al monstruo, por lo que no puede ser expulsado.

⁷² Esta clasificación recuerda aquí a los niveles del terror que formula Stephen King: “three more or less separate levels, each one a little less fine than the one before it. The finest emotion is terror [...] We actually *see* nothing outright nasty [...] horror also invites a physical reaction by showing us something which is physically wrong [...] But there is a third level – that of revulsion” (23).

⁷³ Para Carroll la “paradoja del terror” se basa en la atracción y repulsión simultáneas que el monstruo provoca en el espectador.

nunca formó parte del mismo), no puede salir de él para evitar romper el pacto social. Este individuo no se rige por las mismas normas que el resto, y no puede ser domesticado. El ejemplo más clásico quizá sea el vampiro,⁷⁴ aquel cuya naturaleza le permite romper con tabúes como el canibalismo, o algunas prácticas sexuales fuera de la norma, como el incesto.⁷⁵

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, con la suficiente distancia temporal y personal, el monstruo puede también ser tolerado, e incluso crear admiración. Por ejemplo, el caso de Vlad Tepes en Rumanía, figura reconocida como símbolo nacional a pesar de sus crímenes, debido al distanciamiento que se ha conseguido con él. El problema con estas figuras aparece cuando las transgresiones puntuales a las reglas se normativizan, se aceptan o justifican y ya no resultan monstruosas. Un ejemplo de esto serían las guerras, en las que se cometen crímenes atroces, pero los sujetos no son monstrificados por haberse regularizado y justificado sus acciones, y por tratarse de colectivos y no de individuos aislados. Por ello, Jeffrey Cohen habla de “a cultural fascination with monsters – a fixation that is born of the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens” (Cohen, “Preface” viii). Al mismo tiempo que nos asusta por su diferencia, es ésta misma la que nos atrae, pero no queremos enfrentarnos a ella directamente; es por

⁷⁴ Pensemos en clásicos como la Carmilla de Sheridan Le Fanu, o el Drácula de Bram Stoker.

⁷⁵ Michel Foucault habla de estos dos temas como fundamentales en relación al monstruo, y los relaciona respectivamente con el pueblo (el levantamiento popular) y el rey (la soberanía): “estas dos figuras – el de abajo y el de arriba: el monstruo antropófago sublevado, y el monstruo incestuoso, representado principalmente por la figura del rey – son importantes [...] En su gemelidad misma, son dos figuras que van a frecuentar la problemática de la individualidad anormal” (*Los anormales* 103).

ello que funcionalizamos y domesticamos al monstruo, lo capturamos y lo exhibimos, o lo representamos para nuestro disfrute. Y es que en la representación del monstruo viene el dominio del mismo, porque enfrentándonos a él de forma controlada no tenemos que hacerlo en vida real. La cautividad, la potestad sobre el monstruo, el verlo en el cine o en un zoológico, provoca un cierto alivio; el anular su capacidad amenazante hace que su visión sea incluso placentera, evitando el rechazo como primera reacción. La herramienta más común a la hora de privar al monstruo de su capacidad amenazadora es distanciarlo mediante la ficción: “aunque nominalmente los antagonistas pertenecen a nuestro mundo cotidiano su presentación en las ficciones que habitan les convierten en seres fantásticos” (*Filosofía del terror*, Carroll 43). El monstruo en la ficción nos atrae, en resumen, porque nos permite acercarnos a él, cuando lo vemos desde la distancia, como desde una ventana o en el cine, donde no puede resultar una amenaza.

Para Carroll una de las características del terror-arte⁷⁶ es su necesidad de un monstruo como antagonista al héroe, monstruo que solo puede tener orígenes fantásticos o sobrenaturales, no puede pertenecer al mundo real y, si lo hace, tiene que tener características que lo alejen de la realidad.⁷⁷ En su libro, el autor utiliza el ejemplo de

⁷⁶ En su obra seminal *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carroll diferencia entre miedo y terror, pero se refiere constantemente al “terror-arte” para referirse al género artístico para evitar el concepto de terror como emoción, o “terror natural”, como le denomina: aquello que existe realmente y tenemos razones para temer. Considera que el “terror-arte” se define por buscar provocar terror, luego el concepto recae en la intención. También lo diferencia del miedo-arte (art-dread) propio de los “cuentos de miedo”, en los que el monstruo no es necesario: “las obras de terror son aquellas destinadas a funcionar de modo que induzcan el terror-arte en el público. En consecuencia, para identificar plenamente los criterios para ser una obra de terror es necesario caracterizar la emoción del terror-arte” (*Filosofía del terror...* 57).

⁷⁷ Obviamente, la tesis de este trabajo contradice la teoría de Carroll, pero ésta es lo suficientemente importante como para que deba de ser expuesta aquí.

Jaws (Steven Spielberg, 1975), por mostrar a los tiburones como animales más inteligentes y capaces de lo que son para aumentar su capacidad amenazadora, y de la novela *El fantasma de la ópera* (Gaston Leroux 1909), en el que Erik parece a veces ser invisible, lo que acrecienta su impureza, su característica de liminalidad. Como él mismo apunta, esto no se sostiene si pensamos, por ejemplo, en el personaje de Norman Bates (quizá, por canónico, el personaje más representativo del monstruo moderno). Ante ello el autor argumenta que no considera *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) como terror-arte. Siguiendo su teoría, el género del terror se limita mucho, ya que entiende que el monstruo tiene que serlo por naturaleza y durante todo el tiempo: Norman es un perfecto caballero hasta que mata a Marion, pero parece totalmente normal a pesar de ser amenazador e impuro.⁷⁸ Esto, sin embargo, depende de la información proporcionada al espectador, que es consciente de la monstruosidad, entendida como anormalidad y amenaza en este caso, de Norman mucho antes que el resto de los personajes, por lo que éstos no podrían funcionar como instructores de comportamiento. Sin embargo, el hecho de que Norman tarde un rato en demostrar su naturaleza mediante sus acciones no lo hace mejor, no lo “desmonstrifica”; simplemente ni el espectador ni los personajes tienen la información suficiente sobre su naturaleza, pero Norman es el mismo desde el comienzo de la historia. Además, considerar al monstruo como exclusivo del género de terror parece faltar al rigor de la definición del monstruo, si consideramos cómo lo

⁷⁸ Para Carroll, la impureza es otra de las características fundamentales del monstruo. Norman Bates es un buen ejemplo del monstruo como personaje liminal, en el sentido de que, en su enfermedad, él se ha convertido en un híbrido entre él mismo y su madre, luego su personalidad se contamina por su trastorno y lo convierte en impuro.

define el mismo Carroll, ya que su figura se puede encontrar en multitud de géneros.⁷⁹

La teoría de Carroll se demuestra insuficiente, pues, en su restricción del género de terror como único compatible con la figura del monstruo, y en la concepción del monstruo como criatura de origen exclusivamente sobrenatural, sin tener en cuenta la posibilidad del monstruo humano o moral.

Para el Carroll, el monstruo debe cumplir con dos características: ser amenazador y ser impuro, es decir, inclasificable, limítrofe. En palabras de Foucault el monstruo “combina lo imposible y lo prohibido” (*Los anormales* 61). Incluso en el terreno de la ficción fantástica, la más claramente alejada de la realidad, la amenaza debe de ser obvia, el monstruo debe poder y querer hacer daño. Supone una amenaza, y no únicamente física, sino también moral, y además no se ajusta perfectamente a ninguna categoría, ya que tiene que ser un individuo separado del grupo. Obelix,⁸⁰ por ejemplo, es físicamente peligroso ya que es demasiado fuerte y no controla su fuerza, pero nadie lo consideraría un monstruo, aunque sea potencialmente amenazador, porque es un humano que sigue las normas de su grupo, es decir, no dañar a los suyos. Un ejemplo de impureza serían los pitufos:⁸¹ pequeños seres antropomorfos, azules, diminutos y de origen incierto, pero no serían considerados una amenaza hacia otro grupo, por lo que no son monstruosos. El monstruo moderno debe tener un componente más, la desviación moral.

⁷⁹ La épica, por ejemplo, como vimos en el caso de *Beowulf*.

⁸⁰ De la saga de cómics *Astérix el Galo*, de René Goscinny y Albert Uderzo.

⁸¹ Personajes infantiles del dibujante belga Peyo.

Dice Carroll que “los monstruos en el habla cotidiana se suelen pensar en términos morales. Un monstruo puede ser alguien extremadamente cruel y/o malo [...] podemos considerar este uso particular de ‘monstruo’ como una forma de condena moral básicamente metafórica” (*Filosofía del terror* 47). El monstruo de Carroll, que utilizaremos como punto de partida, tiene que ser pues amenazador,⁸² impuro entendido como un sujeto liminal, híbrido, e inclasificable; necesita, por encima de todo, inspirar miedo. La criatura del *Frankenstein* de Whale (1931) no es monstruosa para el espectador, cuando sí para los personajes, hasta que no comete un asesinato; la Bestia del cuento tradicional “La Bella y la Bestia” deja de serlo cuando el espectador, y el personaje, comienzan a conocerlo.⁸³ La respuesta es, por lo tanto, que los parámetros de lo moralmente aceptable los establece el grupo, el que marca la diferencia entre sus miembros y los que no pertenecen a él, y eso es lo que asusta.

El Otro

Es precisamente a través del miedo que se crea una figura, individual o colectiva, del diferente, del Otro, del monstruo.⁸⁴ Esto refuerza la propia identidad subjetiva y de pertenencia, y une al grupo: ante una figura que se distingue de los demás, el colectivo

⁸² Siempre habrá que considerar el punto de vista, habitualmente antropocéntrico, del espectador en este caso: un gato puede ser amenazador para un ratón, pero no es un monstruo.

⁸³ Asma habla de “Accidental monster” (13): son peligrosos o dañinos, pero no es su intención (por ejemplo, la criatura de *Frankenstein*, o el Golem).

⁸⁴ El Otro siempre provoca una reacción en el grupo, porque su propia presencia representa una amenaza. Para Gérard Imbert la propia relación con el otro empuja a la violencia sobre el mismo: “Relación puramente mecánica con el otro, dentro de una visión negativa de la alteridad, donde el otro aparece a menudo como figura amenazante (invasor, extraterrestre, zombi, monstruo...) que hace peligrar la identidad del sujeto y el equilibrio social” (Imbert “Violencia y representación” 36). El ejercer violencia sobre el otro se ignora y se justifica como dinámica de Resistencia del grupo.

funciona como un solo individuo para protegerse. Por ello, el sujeto que se separe de esa acción identificatoria será automáticamente estigmatizado: “imagining otherness necessarily involves constructing the borderlands, the boundary spaces, that contain – in the double sense, to exclude and to include – what is antithetical to the self” (Uebel 265). Gérard Imbert utiliza la película *Elephant* (Gus Van Sant 2003), una visión personal de la matanza de Columbine en 1999, como el ejemplo de la eliminación masiva de sujetos, sin atender a sus individualidades, como una reacción de pánico del diferente, del que está solo y ha sido monstrificado (68).⁸⁵ Estas reacciones de agresión por el Otro reafirman al grupo, marginando todavía más al monstruo, y creando un sentimiento de miedo dentro del colectivo que se puede aprender de la interacción con el resto de individuos como sistema de protección/autodefensa: el sujeto reacciona individualmente ante el monstruo, pero siguiendo las pautas que marca el grupo (Asma 5). En ese sentido, la construcción del monstruo parte siempre de los parámetros establecidos como normales para el grupo, el conjunto de características con un margen de diversidad tácitamente establecido que se considera armónico. Lo que pierde esa armonía o abandona la escala considerada aceptable o “natural” se convierte en lo monstruoso, porque lo que excede al hombre también lo amenaza:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no sólo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento

⁸⁵ La película plantea de forma indirecta que los dos culpables del tiroteo en la escuela lo hicieron como resultado de su marginación y separación del grupo durante años.

común. Sin duda, es en virtud de esta amenaza cognitiva que no sólo los monstruos imposibles son terroríficos, sino que también tienden a convertir a quienes se topan con ellos en dementes, locos, trastornados, etc. Y ello porque tales monstruos son en cierto sentido desafíos a los fundamentos del modo de pensar de una cultura”. (Carroll, *Filosofía del terror* 41)

El monstruo pone en duda toda la concepción de la realidad del hombre, y por eso es rechazado. Al romper con la armonía que constituye el esquema base para toda nuestra concepción de la realidad, el monstruo aparece como lo anormal a través de la hibridez, lo liminal, entre lo conocido y lo irrepresentable. Porque el monstruo es una figura fronteriza, que se encuentra al otro lado de la barrera pero siempre cercano a ella, es liminal porque no pertenece al sistema, pero está ahí cuando te apartas de él. Carroll lo expresa de la siguiente manera:

Los monstruos no son totalmente distintos, sino que derivan su aspecto repulsivo de ser, por así decirlo, deformaciones realizadas sobre lo conocido. Los monstruos no desafían la predicación, sino que mezclan propiedades en formas no corrientes. No son totalmente desconocidos, y ello es probablemente lo que explica su característico efecto: el asco. (*Filosofía del terror* 161)⁸⁶

El monstruo es, por lo tanto, una representación del Otro, de todo aquello que no somos nosotros, de lo diferente. El monstruo, en su otredad, está directamente relacionado con la identidad, personal y grupal: “La alteridad está en la misma expresión de la identidad” (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 555), todo lo que no es como yo es diferente, luego

⁸⁶ Recordemos que para Carroll el monstruo debe ser sobrenatural. No tiene en cuenta los monstruos morales, de ahí la calificación de su aspecto como “repulsivo”. Su comentario sigue siendo, sin embargo, relevante, ya que el monstruo moral, cuando sobrepasa los límites, también crea ese efecto de repulsión.

es el Otro. Se trata de un concepto abstracto, reconocible pero indefinible si no es a través de la representación de objetos u ejemplos concretos, especialmente porque es voluble; el monstruo siempre cambia paralelo a la identidad y, además, cuando es finalmente expulsado o anulado, deja un vacío que debe ser llenado⁸⁷. Se trata de una figura liminal en la que el individuo se asoma al borde de su identidad⁸⁸, a sus propios límites⁸⁹. En ella se enfrenta a un monstruo que nunca va a desaparecer, porque cuando un monstruo es revisitado, repensado y finalmente aceptado, la necesidad del monstruo sigue ahí. Por ello, será otro elemento el que sea monstrificado y pase a ocupar su lugar, ya que su existencia y su consecuente anulación dotan de seguridad al grupo, de protección aunque sea ficticia. El monstruo es, ante todo, necesario.⁹⁰

Por su liminalidad el monstruo es, además, lo inclasificable. Asma dice que “One aspect of the monster concept seems to be the breakdown of intelligibility. An action or a person or a thing is monstrous when it can’t be processed by our rationality, also when we cannot readily relate to the emotional range involved” (10); es decir, cuando no es interpretable porque no encaja en ninguna clasificación conocida. Como individuos,

⁸⁷ En su *Historia de la locura*, Foucault relata cómo, con la desaparición de la lepra, las antiguas leproserías son utilizadas para internar a pacientes con enfermedades venéreas, a los que los mismos leprosos rechazan con miedo, y que terminan reemplazándolos, ya que siempre se necesita llenar ese vacío (19). El miedo es necesario, luego el monstruo también.

⁸⁸ Žižek define al Sujeto (con mayúscula) como el individuo privado de su identidad (*Lacrimae*, 126); será este Sujeto el que tenga que enfrentarse al monstruo que es él mismo.

⁸⁹ “Aquello que se encuentra más allá del Límite es la indeterminación misma, un vacío que puede llenarse con diversos contenidos positivos” (Žižek *Lacrimae*, 135). El autor se refiere en este caso a la Habitación dentro de la Zona en la película *Stalker* (Сталкер, Andrei Tarkovsky, 1979); el espacio monstruoso por excelencia por su liminalidad y excepcionalidad. Žižek dice que si la Habitación desapareciera tendrían que crear otro espacio para ella; el vacío que dejaría la excepción tendría que ser llenado por la necesidad de sus visitantes de creer en ella.

⁹⁰ Por ejemplo, cuando el monstruo morfológico es humanizado y pierde su categoría de monstruosidad, aparece el monstruo moral para llenar ese vacío.

construimos nuestra realidad a través de nuestras experiencias vitales que, clasificadas, forman nuestra concepción de lo que nos rodea. Todo aquello, por tanto, que se escapa de nuestra realidad construida por no ser clasificable, se aparta de nuestros esquemas y se otrifica.⁹¹ Esto, el Otro, es todo aquello que no podemos identificar como algo relacionado a nosotros y, sin embargo, sentimos la necesidad de clasificar: “No es ‘sin forma’ sino que tiene una forma que es ‘otra’, alterna, desigual y disímil, pero concreta y hasta distintiva” (Del Río Parra 37).⁹² El Otro supone, pues, el tener que encarar la propia identidad para identificar al diferente, a una figura indeterminada que representa a un elemento externo que, por el mero hecho de serlo, ya resulta una amenaza. Para Robin Wood esto implica enfrentarse a la propia represión del individuo, a aquello que niega porque representa lo diferente, lo que no debe ser mostrado, su propia otredad: “It is repression, in other words, that makes impossible the healthy alternative – the full recognition and acceptance of the Other’s autonomy and right to exist” (66). De acuerdo con esto, identificar nuestra identidad y construir al Otro a partir de ella supone también enfrentarse a las propias represiones: son ellas mismas lo que impide la aceptación del Otro.

⁹¹ Habría que tener en cuenta también que el monstruo se puede construir *a posteriori*; el decodificador es tan importante como el codificador, y la interpretación del mensaje siempre está, obviamente, ligada a su contexto. Por ejemplo, como vimos en el capítulo anterior, Tolkien expone cómo es la crítica moderna la que construye a Grendel como un monstruo moderno, interpretación que quizá no era la que se le dio durante la composición del poema, en el que se le presenta como una criatura con características monstruosas y demoníacas (66). Aunque no es el objetivo de este trabajo, debido a su potencial extensión, cabría pensarlo también desde los monstruos clásicos hasta la Ilustración, considerando este momento como punto de partida para nuestra visión actual.

⁹² En ese sentido podríamos añadir, desde la concepción popular del monstruo, que se trata también de la carencia de forma, o al menos de forma permanente (por ejemplo, un metamorfo), y este tipo de ideas se encuentran en el folclore más tradicional (como en la leyenda celta de los kelpies).

Para Julia Kristeva, por ejemplo, se tiene miedo al Otro en forma del extranjero, la representación de lo diferente, porque hace ver que hay otra forma distinta de hacer las cosas, y lleva a cuestionarse la propia identidad. El encuentro con el diferente choca con la idea del “nosotros”, porque si hay alguien que es distinto pero que a la vez puede llegar a nuestros límites y adentrarse; ¿dónde están el “nosotros” y el “ellos”? El monstruo, como el extranjero, no puede desaparecer porque es necesario para cohesionar el grupo: “The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities” (Kristeva 1). Si todos fuéramos el monstruo, éste desaparecería, y con él la idea del grupo, ya que todos seríamos el Otro: “Living with the other, with the foreigner, confronts us with the idea of *being an other*” (8), porque, situados en el grupo equivocado, todos podemos ser el Otro. El extranjero, como el monstruo, es lo liminal, lo que se encuentra entre dos mundos, el huérfano que no tiene origen porque no hay otro como él: una vez en el destino él es el diferente, pero cuando vuelve al lugar de origen ya no es el mismo, ya no pertenece a él. El extranjero es el que puede permitirse no ser como los demás, el que se monstrifica y es monstrificado. Como foráneo, se encuentra excluido igualmente: no puede ser expulsado porque nunca ha estado dentro. Es precisamente por no tener miedo a la expulsión que es considerado como una amenaza para el grupo, ya que no puede sufrir las consecuencias.

La exclusión del extranjero, su otrificación tratada por Kristeva, es desplazada en Foucault al enfermo, al leproso, al demente, al que se le aparta y recluye para evitar su visión y su presencia: “el sentido de su exclusión, la importancia en el grupo social de

esta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado” (*Historia de la locura* 17). Ese lugar sagrado, esa heterotopía foucaultiana, es el lugar de exclusión y encierro del diferente, de la amenaza latente, al que se le disfraza de salvación del individuo para, realmente, proteger al grupo.⁹³ Foucault hace, sin embargo, una diferencia importante: al loco, frente a otros individuos, no siempre se le expulsa,⁹⁴ sino que se le recluye de forma temporal⁹⁵, se le exilia de manera ritual.⁹⁶ Este monstruo no representa solamente la amenaza individual para la comunidad, sino todos los otros peligros que la acechan; es una irregularidad relativa dentro del grupo, ya que no es un sujeto único sino una serie de individuos afectados que son excluidos del grupo como un único conjunto. Por ello, su exclusión definitiva no tiene sentido, ya que siempre aparecerán más; este monstruo es impuro por el riesgo que supone para el grupo su propia existencia, por el miedo al contagio. No tiene sentido eliminar a este monstruo como tal, sino purificarlo, reinsertarlo para evitar su extensión, para seguir protegiendo al grupo.

⁹³ “Son salvados por la mano que no les es tendida” (Foucault, *Historia de la locura* 17)

⁹⁴ Aunque sí se refiere en la primera parte de su *Historia de la locura* a las “la *Nef des Fous*, la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos.” (Foucault, *Historia de la locura* 21), que aparta al loco de la sociedad para protegerla.

⁹⁵ Es lo que llama, aunque no exclusivamente refiriéndose a los hospitales psiquiátricos, “heterotopías de desviación”, los lugares “donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida” (“De los espacios otros”, Web).

⁹⁶ “En cierto sentido, no hace más que desplegar, a lo largo de una geografía mitad real y mitad imaginaria, la situación *liminar* del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar *encerrado* en las *puertas* de la ciudad; su exclusión debe recluirlo; si no puede ni debe tener como *prisión* más que el mismo *umbral*, se le retiene en los lugares de paso. Es puesto en el interior del exterior, e inversamente. Posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia” (Foucault, *Historia de la locura* 25).

Precisamente por esa situación de constante amenaza para el grupo que representa el Otro, cuando se presenta a un monstruo se está presentando simbólicamente al enemigo en la forma de un individuo diferente, figura física de aquel elemento abstracto al que se teme: es la demonización del enemigo,⁹⁷ incluso del que no conocemos ya que, si llegáramos a conocerlo, sería mucho más difícil rechazarlo.⁹⁸ El monstruo es, por tanto, una construcción social necesaria que perpetúa un sistema de referencias, relaciones y hegemonías identitarias: “Monsters are never created *ex nihilo*, but through a process of fragmentation and recombination in which elements are extracted ‘from various forms’ (including – indeed, especially – marginalized social groups) and then assembled as the monster” (Cohen, “Monster Culture” 11). El monstruo como concepto es una figura abstracta, de la que solo podemos saber que es diferente: “Such a creature has no corporeal body to fight or dismember; it has no lair to infiltrate, no specific skin color, no national boundary” (Asma 241). Por ello, por la

⁹⁷ Por ejemplo, en su documental *Reel Bad Arabs*, Sut Jhally demuestra cómo la imagen del árabe es construida de forma ideológica a través del cine de Hollywood, creando un conocimiento ficticio de la etnia para el espectador objetivo, el estadounidense medio, de forma que se cree una fina superficie de conocimiento aparente que sirva para monstrificar al sujeto, colectivo en este caso, sin llegar a conocerlo en profundidad. A este respecto, es muy claro, por ejemplo, en la deshumanización que habitualmente se hace del terrorista, su creación de figura monstruosa, el ser humano que se rebela contra los suyos, otros humanos, consecuentemente expulsado del grupo por su ataque al mismo, por la amenaza que supone. A este respecto Foucault diferencia al monstruo del “individuo a corregir”, el que transgrede la norma sin salirse del sistema (*Los anormales* 63), por lo que todavía es reintegrable en el grupo (ie: adulterio, robo...). La transgresión de un asesino o de un terrorista es mucho más profunda, porque atenta contra la vida del individuo, luego contra la del mismo grupo.

⁹⁸ En este esquema encaja perfectamente la figura del extranjero que nos presenta Kristeva, que nunca podrá integrarse completamente en el grupo ya que, de llegar a conocerlo lo suficiente, las diferencias se desvanecerían y pasaría a formar parte integrada del grupo. Podríamos pensar también, en este sentido, en el ensayo *Imaginary Homelands*, de Salman Rushdie, en el que se presenta la figura del extranjero como apátrida, incapaz de integrarse en ningún grupo y, por tanto, otrificado por sí mismo y por el propio colectivo.

amenaza que nos supone, siempre estamos preparados para identificarlo y llenar ese vacío de abstracción, aunque no siempre podamos reconocerlo.

El discurso identitario nos lleva a que el Otro está, debido a su propia construcción, permanentemente ligado al yo,⁹⁹ ya que enfrentarse al Otro es enfrentarse a uno mismo, asumiendo que la identidad personal se construye en oposición al otro como ser ajeno.¹⁰⁰ Imbert reconoce este proceso como: “la constante confrontación con la alteridad. Implica asumir la diferencia aunque cuestione la identidad” (*Cine e imaginarios sociales* 160). La asunción de esta afirmación puede resultar, a su vez, problemática, porque si cuestionamos la propia identidad y la comparamos con el entorno que nos rodea, el Otro se convierte en nuestro negativo, luego parte del propio sujeto, y en ese cuestionamiento el individuo puede llegar a reconocer su propia “extrañidad” (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 568),¹⁰¹ reconocerse a sí mismo como el otro, o ni siquiera llegarse a reconocer. Jeffrey Cohen dice que “The monster is that uncertain cultural body in which is condensed an intriguing simultaneity or doubleness” (“Preface” ix); en esa duplicación, cuando lo reconocemos a él, nos

⁹⁹ Ruth Waterhouse apunta tres diferentes concepciones de la relación entre el yo y el Otro, ilustrándola su clasificación a través de la novela gótica:

The Self-Other relationship is not simple in the gothic novel, for it can be an alienated relationship within the individual, as in Dr. Jeckyll and Mr. Hyde (where Other is perceived as the perversion or reason, even madness); within the individual's society (where Other is perceived as antisocial, breaking society's rules, or nonsocial, going beyond society's norms); or within the individual's normal physical context (where Other is perceived as non- or supernatural). (Waterhouse 29)

¹⁰⁰ A este respecto Jeffrey Cohen apunta que la marginalización del monstruo como el Otro puede contener la propia marginalización del individuo: “When contained by geographic, generic, or epistemic marginalization, the monster can function as an alter ego, as an alluring projection of (an Other) self” (Cohen, “Monster Culture 17).

¹⁰¹ Esta es también la cuestión apuntada anteriormente en Kristeva en relación al emigrante, ya que reconocer al otro puede significar ser el otro.

reconocemos a nosotros mismos¹⁰². Para Cohen el monstruo no puede morir, no desaparece porque nos es necesario (Cohen, “Monster Culture...” 4), porque nos representa a nosotros, que trazamos nuestra figura a partir de la suya: porque es nuestro otro yo. Sobre esta dualidad del monstruo, Gérard Imbert se refiere a “personajes que viven en/pasan por estados contrarios, personajes anonadados por el vacío, personajes que se transforman en *otro*. [...] Es la negación del pensamiento dicotómico, según el cual el sujeto es *uno* y no puede ser *otro*” (581). Algunos de los personajes que protagonizan las películas que se analizarán en los siguientes capítulos, como Félix (*El habitante incierto*), Grace (*Los otros*), Angelo (*Tras el cristal*) o César (*Mientras duermes*), experimentan este proceso, en el que el mismo sujeto termina reconociéndose a sí mismo como el Otro. Cuando esto sucede se da un proceso de transición en el que el personaje se enfrenta a su propia identidad reconociéndose como su negativo, lo que no creía que era, desplazándose en su posición y dejándolo en un limbo de liminalidad, en el que no se reconoce a sí mismo, porque es precisamente en estas fronteras donde se negocia la identidad (Uebel 266).

Lo liminal y lo inclasificable

El monstruo está en la periferia, indefinido, sin ser un sujeto ni otro: es el híbrido, el no-muerto, la deformación... No es clasificable, porque en la clasificación se establece la norma y el monstruo es, por definición, quien la transgrede. Podemos

¹⁰² “Audiences taking in a monster story aren’t horrified by the creature’s otherness, but by its uncanny resemblance to ourselves” (Newitz 2).

reconocer algo en el monstruo, algunas características pero no el conjunto, porque de lo contrario no sería el Otro, sino un sujeto ininterpretable. Esta liminalidad a la que se refiere Uebel¹⁰³ es una de las características del monstruo, aquel que no puede ser clasificado, luego queda relegado a un lugar intermedio que conecta al sujeto con lo Real lacaniano,¹⁰⁴ siendo el monstruo lo que los relaciona.

El monstruo es, por tanto, ese contenedor de lo Real, inconcebible pero reconocible, la negación liminal de lo que somos¹⁰⁵. Es la figura intermedia que se aleja de la norma para reafirmarla, la excepción que, como lo definía Michel Foucault, da continuidad, ya que el monstruo no permanece, y es eso lo que lo diferencia, ya que si permaneciese establecería una norma, y dejaría de ser la excepción: “El monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias” (*Los anormales* 62). Para Foucault, desde su perspectiva de historiador de la naturaleza, el monstruo es el resultado de combinaciones y variaciones naturales que no funciona, por eso desaparece. Lo contrapone al fósil,¹⁰⁶ que refleja la continuidad de la historia y el cambio, y que se forma azarosamente, por lo que puede resultar la norma o la excepción: “El monstruo cuenta, como en una caricatura, la génesis de las diferencias, y el fósil recuerda, en la

¹⁰³ Citado en el último párrafo del capítulo anterior.

¹⁰⁴ En su ensayo “Más allá del principio de realidad”, Jacques Lacan establece que lo Real es lo contrario a la realidad, es todo aquello que no podemos simbolizar ni relacionar con significantes, luego no podemos concebir, pero que se escapa por los huecos de la realidad, como los sueños o lapsus lingüísticos. El monstruo es aquello que se escapa a nuestra concepción de la realidad regida por las normas que establece la experiencia, rompiendo con ellas y creando algo nuevo.

¹⁰⁵ Žižek describe lo Real lacaniano como un vacío, un agujero en la percepción por el que el Sujeto se asoma para percibir lo que no es perceptible dentro de su propia identidad (*Lacrimae* 107). Cuando Grace en *Los otros* comienza a percibir a los fantasmas, realmente lo que percibe es el contacto con lo Real, sin darse cuenta de que es ella misma la que está dentro de él, al otro lado de la frontera de lo perceptible.

¹⁰⁶ Elemento a su vez híbrido, mezcla animal/mineral.

incertidumbre de sus semejanzas, los primeros intentos obstinados de identidad” (*Las palabras y las cosas* 157). El monstruo arqueológico de Foucault es, pues, el elemento intermedio que aparece en la evolución, aquel sujeto diferenciado e inclasificable que no detiene el movimiento, sino que lo pone a prueba. El monstruo es la figura que fuerza los límites, que los empuja sin asaltarlos, que nos recuerda dónde estamos para no invadirlos.

En su libro *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Gérard Imbert dice que, al estar el monstruo en la periferia “permite el ‘ser otro’ sin estigma” (160), ser “lo anómico (lo que sale de la norma), la asunción tranquila de la diferencia, la tendencia a explorar los límites” (161). Propone que la función del Otro, del monstruo, es acercarse a los límites e invadir el espacio, estableciendo él mismo lo liminal, lo que se encuentra entre los sujetos pero que no pertenece a ninguno, las diferencias que los alejan pero que también los acercan. Imbert lo llama *lo extraño*, y lo propone, de nuevo, como una parte de nosotros mismos que ha cruzado el límite de la identidad para perderla:

Se da una porosidad entre identidad y alteridad, el espectáculo o la presencia del/de lo otro invaden la vida del sujeto, hasta crear un espacio intermedio, intersticial, con la subsiguiente difuminación de la dicotomía identidad/alteridad y la emergencia de una instancia tercera referida tanto a los sujetos como a los objetos sociales: *el/lo extraño*,¹⁰⁷ que implica una nueva forma de vivir la relación con lo social. El extraño no tiene lugar asignado, no es ni amigo ni enemigo, rompe con la dicotomía integrado/marginal, permite vivir con la diferencia dentro de la misma comunidad. Lo extraño es la domesticación de lo irreductible, la aceptación de una parte de irracionalidad. (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 160)

¹⁰⁷ Imbert no hace diferencia entre una denominación u otra.

Lo extraño no está, por lo tanto, dentro ni fuera sino que vive al margen, los patrones y parámetros morales que se aplican a otros individuos no funcionan con él. El monstruo nunca ha estado dentro de la norma, es un marginado y no pueden aplicársele estándares a los que no puede adaptarse, porque ha excedido los límites y se los ha llevado consigo. Para Imbert, lo que lo hace al monstruo incategorizable y, por tanto, desconocido, es precisamente ese desplazamiento del límite: “la deformación no es monstruosa, es la expresión de lo humano llevada hasta su límite” (139).

El límite es, en este caso, la identidad. El monstruo carece, necesariamente, de identidad desde la perspectiva del sujeto, ya que es su misma negación; lo que hace al monstruo reconocible es que no es clasificable. De estos monstruos carentes de identidad dice Imbert que el sujeto que él califica de *espectral* “no *es* – no consigue existir relacional y socialmente – si no es rebotado en la representación del otro” (331), ya que se trata de un reflejo negativo del propio sujeto: al negarle la identidad solo puede reflejarse en los límites.

El monstruo del yo, el monstruo des-humanizado

Los límites, sin embargo, se diluyen, y la naturaleza liminal del monstruo puede hacer que alcance la posibilidad de la identidad desde su mismo reverso. Esto es lo que sucede con el último tipo del monstruo moderno, especialmente presente en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, cuando surgen dos nuevas figuras a las que

llamaré monstruo del “yo” o para-monstruo¹⁰⁸. Como hemos visto atendiendo al monstruo humano, el monstruo del siglo XX viene del interior, está entre nosotros, emerge del mismo núcleo del grupo, como sublimación de las represiones y preocupaciones colectivas: “the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond – of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within” (Cohen “Monster Culture” 7). Con el afianzamiento y protagonismo del antihéroe en el siglo XX el monstruo tradicional, el externo, pierde a su negativo, el perfecto héroe clásico destinado a salvar al grupo, por lo que debe cambiar con él. Modelos de héroes imperfectos, como el clásico detective del *film noir*, exigen un monstruo que se aparte del esquema maniqueo del bien y el mal: si no existe un héroe sobrenatural que pueda enfrentarse a un monstruo a su medida, al componer el personaje con el que nos identificamos como un humano perteneciente al grupo, debemos de construir también un monstruo dentro del mismo contexto,¹⁰⁹ un monstruo humano. De esta forma ambos, el monstruo y el humano, dejan de ser las dos caras de la perfección, los sujetos absolutos, para pasar a acercarse cada vez más a través de sus imperfecciones, demostrando que las excepciones a la norma están en todas partes. Cuando el monstruo humano emerge es expulsado del grupo, luego su identidad anterior como miembro del mismo queda

¹⁰⁸ Como se desarrollará más tarde, entiendo como monstruo del yo el personaje protagonista (y, por lo tanto, objeto de la identificación personal del espectador) que se reconoce a sí mismo como el monstruo a lo largo de la narración. Un ejemplo es Grace, el personaje protagonista de *Los otros*, quien descubre, y por lo tanto le descubre al espectador, que es un monstruo al final de la película. El para-monstruo, por otro lado, es aquel sujeto que se transforma en monstruo durante el desarrollo de la historia, pero no es consciente de ello (los infectados en *[REC]*, por ejemplo).

¹⁰⁹ Kallendorf hace un apunte parecido sobre el héroe épico medieval y su relación con el demonio en la posesión, prácticamente inexistente en el género: “Demons would threaten the epic hero’s selfhood or they would enhance it, but either way, by virtue of their supernatural ‘largeness’, they would then have to become protagonists in the epic on the level of the hero they influenced” (*Exorcism and Its Texts* xvii).

anulada, y su propia condición de *extraño*, de Otro, le impide definirse como sujeto en relación a un colectivo; se hace consciente de su falta al ser incapaz de pertenecer al grupo, que era quien lo definía: con su expulsión, su falta de definición se hace patente.

Reconocemos, pues, que el monstruo puede ser humano, luego puede ser como nosotros, pero en este sentido hay un elemento muy importante: el de la perspectiva. Para localizar al monstruo siempre hará falta un punto de vista escogido, una visión hegemónica que nos ayude a localizar al, en principio, antagonista. Si hablamos de cine, este punto de vista será aquel desde el cual el espectador sea conducido a través de la historia, aquel con el que se vea llamado a identificarse. Merece la pena hacer un alto aquí para definir y acotar el proceso de identificación del individuo, que resultará fundamental para entender el vínculo con el monstruo cinematográfico. Para establecer el concepto de identificación utilizaremos la definición de Anne Friedberg, quien la entiende en términos psicoanalíticos como la construcción de la subjetividad, la identidad, por comparación con otros sujetos: “identification is a process which commands the subject to be displaced by an *other*; it is a procedure which refuses and recuperates the separation between self and other” (47); el sujeto establece la identificación desde la similitud con el objeto. Al mismo tiempo, y siguiendo las teorías de Freud y Metz, Friedberg establece tres niveles de identificación: el pre-cinemático, el cinemático y el extra-cinemático.¹¹⁰

¹¹⁰ Friedberg destaca la vista sobre otros sentidos para la identificación a partir de la percepción, lo cual resulta fundamental para la identificación cinemática (39).

En el nivel pre-cinemático, Friedberg dice que la para Freud existen tres niveles de identificación pre-cinemática, de los cuales nos interesa la tercera y parcial, basada en la cualidad común entre sujeto y objeto, como ya se ha puntualizado: “this form of partial identification is an important mechanism in the formation of the groups” (Friedberg 38). Los individuos tienden a formar comunidades a partir de rasgos compartidos, identificándose a través de su percepción personal. Evidentemente la similitud entre sujeto y objeto no puede ser total, ya que entonces el sujeto no podría diferenciarse del objeto de la identificación, pero sí debe de obviar las diferencias menores: “Identification is that which conceals and defers the recognition of dissimilitude” (40). Cuando la diferencia entre sujeto y objeto es tal que no puede ignorarse aparece la inclasificabilidad del objeto, la monstruosidad.

En el nivel de identificación cinemática, Friedberg se refiere a Metz y su teoría de la relación voyeurística entre la audiencia y la pantalla de cine, en la que se da lo que él considera una identificación primaria entre el sujeto espectador y el objeto cinemático proyectado. Sugiere que la mirada subjetiva del espectador se dirige al proyector/cámara que funciona como espejo lacaniano.¹¹¹ Como el niño que se mira en el espejo, el espectador que mira la pantalla reconoce una figura pero, a diferencia de él, sabe que él mismo no está en la pantalla, su figura no está reflejada, por lo que el sujeto/espectador solo puede percibir, pero no actuar (Friedberg 40). Además, Metz establece una

¹¹¹ Recordemos que, según la teoría de creación de la identidad de Lacan, cuando el niño en brazos de su madre se ve reflejado en el espejo, identifica por primera vez la diferencia entre él mismo y su madre, reconociendo en la imagen frente a él un individuo que entiende como él mismo, constituyendo su identidad.

identificación cinemática secundaria entre el sujeto y la pantalla: la que relaciona al espectador con el actor o el personaje.¹¹²

Por último, la identificación extra-cinemática, es el reconocimiento fetichista del objeto en la pantalla, que no puede identificarse con el yo del sujeto, pero sí con valores de cambio deseables (la erotización del objeto): el sujeto lo reconoce pero no establece una identificación identitaria (Friedberg 43). Cuando el objeto cinematográfico provoca una identificación del espectador con la persona en la pantalla se le está negando una identidad personal al objeto y, por tanto, al sujeto, o bien la está construyendo a partir del otro, provocando que el sujeto quiera llegar a ser como el objeto (Friedberg 44). Entendemos pues que, cuando el sujeto llega a la identificación extra-cinemática con el monstruo en la pantalla aparece la posibilidad de la liberación de la represión, como ya había establecido Robin Wood.

Por ello, para evitar una identificación que lo lleve a romper sus propias barreras de represión, el espectador siempre trata de marcar una distancia personal para

¹¹² Este tipo de identificación supone una serie de problemas que Friedberg, como otros autores antes, plantea. En primer lugar, el reconocimiento del sujeto en el objeto sería metonímico en la mayor parte de los casos ya que, por la propia particularidad del medio cinematográfico, solemos ver los cuerpos de los actores limitados (primeros planos, planos medios; caras, piernas, ojos...), lo que podría implicar el tema del fetichismo. En segundo lugar, presenta un problema de género, en el que el espectador no podría identificarse siempre con el actor. A este respecto presentaremos el problema, con todas las críticas que se le ha hecho, en mayor profundidad en el capítulo de este trabajo dedicado a la mirada a partir de la teoría de la mirada masculina de Laura Mulvey. Por último, existe el problema de la identificación del espectador con personajes no antropomorfos (i.e.: R2D2), en el que las similitudes de forma entre sujeto y objeto no son posibles: "In the cinema, the spectator does not identify with his or her own image anyway. The pleasures offered are precisely this denial: the star's body is *not* the subject's body, not his, or hers. This might explain the fascination with the nonhuman in cinema, a projection into the NOT self, a bestial other." (Friedberg 42). Esto es interesante, porque nos acerca a un primer acercamiento a la identificación del espectador con el monstruo no-humano. Asumimos pues que la identificación con monstruos bestiales, como el hombre-lobo, es posible.

diferenciarse del monstruo, alejar al yo del él monstruoso, aunque todavía no haya sido identificado y expulsado del grupo. Cuando, como veremos, el mismo yo se convierte en el monstruo, se separa el yo identificador de la ficción, el del personaje, del verdadero yo, el normativo, la referencia que permanece en el espectador. Por ello, lo que hace el espectador para salvarse de la expulsión a la que le lleva la identificación con el monstruo es o bien distanciarse de él, estableciendo una distancia justificatoria/salvadora entre ambos y negando su propia monstruosidad, o bien dejarse arrastrar y reconocerla. En cualquier caso, este contacto entre el espectador y el personaje monstruoso que deriva en la identificación entre ellos parte, tradicionalmente, de la perspectiva del (anti)héroe, el protagonista del enfrentamiento con el monstruo, el sujeto (individual o colectivo) integrado en el grupo que se encargará de protegerlo del monstruo, de aquel que emergerá de su núcleo, que también puede ser él mismo.

El monstruo moral crece en el interior del grupo como villano, como humano que ha abandonado el sistema social por su propio pie, para ser expulsado por no adaptarse al código de valores, quizá por contar con el suyo propio. Se forma en contraposición al antihéroe, cuya aparición desplaza al monstruo; si el héroe no es perfecto, sobrenatural, el monstruo tampoco necesita serlo.¹¹³ El monstruo moral supone entonces una reacción a la desaparición parcial del héroe: para un héroe extraordinario, casi suprahumano, hace falta un monstruo sobrenatural, pero para un antihéroe ya no. Si en las narraciones

¹¹³ “Hoy día, estas figuras [el héroe positivo, tradicional, institucional] se diluyen. Lo mismo que el mal se vuelve difuso – el asesino en serie como ciudadano anónimo –, el redentor puede ser cualquiera con tal de que se haya ‘topado’ con el mal.” (Imbert “Cine”, 96). De nuevo, Imbert hace una acertada y relevante descripción de la evolución de este monstruo, pero que se puede considerar anacrónica, ya que puede localizarse antes de los años 70, cuando él sitúa el punto de inflexión.

clásicas los monstruos eran criaturas sobrenaturales, era porque los héroes solían ser semidioses; en el cine clásico los héroes son perfectos, por lo que el monstruo no puede ser humano para estar a su nivel. Pero en las nuevas narrativas los héroes idealizados desaparecen, luego el monstruo sobrenatural no solo no es necesario, sino que es peligroso, porque un ser humano normal, como nosotros, como los espectadores, no puede enfrentarse al mal sobrenatural en igualdad de condiciones.¹¹⁴ El héroe empieza, por ello, a deslizarse hacia el antihéroe, hacia lo cotidiano, y el monstruo debe de seguirle. Esto no significa que los héroes y los monstruos sobrenaturales hayan sido eliminados del panorama narrativo, siguen ahí y conviven, no se reemplazan, y en ocasiones se combinan. Por ejemplo, cuando un personaje común se enfrenta a lo sobrenatural se ve desbordado, atacado y muchas veces derrotado, como en *El televisor* (Narciso Ibáñez Serrador, 1974)¹¹⁵.

Con el tiempo, la dinámica cambia y aparece un cambio de paradigma: el humano no se limita a identificar al monstruo dentro del grupo, sino que se hace consciente de que puede encontrarlo más cerca. Por primera vez el individuo se da cuenta de que él mismo puede ser el monstruo (monstruo del yo), o de que puede transformarse en uno (para-monstruo). Estos monstruos serían expulsados del grupo por

¹¹⁴ Existen casos, como numerosas narrativas sobre exorcismos o casas encantadas, en las que al héroe, a pesar de ser humano, se le presuponen poderes externos sobrenaturales o divinos (un sacerdote, una médium), por lo que su humanidad se diluye en una autoridad concedida por una entidad superior.

¹¹⁵ Como se verá más adelante, Enrique, el protagonista de *El televisor*, es la representación del hombre normal, gris y anodino, que se enfrenta a una dificultad monstruosa, sobrenatural, en forma del aparato de televisión recién comprado que lo absorbe, literalmente, dentro de sus historias. Enrique es un antihéroe que, en lugar de enfrentarse a un monstruo terrenal, humano como él, tiene que vérselas con uno sobrenatural, el televisor, que lo supera. Debido a que no están en igualdad de condiciones, el monstruo gana y devora al héroe en este caso, rompiendo con el esquema clásico del héroe restaurador del orden.

sus acciones o por adoptar una nueva naturaleza, luego abandonarían su calidad de humano, de forma figurada o literal. En el caso del cine,¹¹⁶ la diferencia entre estos monstruos y el monstruo humano radica en el punto de vista, en la identificación que el nuevo monstruo produce con el espectador;¹¹⁷ puede identificarse con él, es definitivamente humano y, en algún momento, cruza la línea y deja de pertenecer al grupo, pero sigue siendo él, no pierde su identidad. La figura del monstruo se ha generalizado, ha perdido, en parte, su forma de tabú y su distancia: “When everyone is a monster, there will be no monsters” (Asma 253). El monstruo ha abandonado por fin su nicho de marginalidad y se ha sumergido en la presencia del héroe con el que el público se identifica, convirtiendo a nuestro antihéroe en el mismo monstruo; lo que antes era el nosotros, ahora es el yo, ya que el origen del monstruo se ha desplazado, desde la perspectiva de la narración, del grupo al individuo.

En los últimos años el cine ha comenzado a desarrollar este tipo de monstruo.¹¹⁸ En filmes como *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *I am a Ghost* (H.P. Mendoza, 2012), o *Identity* (James Mangold, 2003) el protagonista es ajeno a su monstruosidad durante toda la historia, para ser él mismo quien finalmente se da cuenta de su propia condición, y nosotros con él, de ser un fantasma, una ilusión, sin saberlo. Su

¹¹⁶ Esto no es exclusivo del cine: pensemos por ejemplo en el personaje de Juan Pablo Castel en *El túnel*, de Ernesto Sábato; personaje protagonista y narrador en primera persona que se monstrifica mediante sus acciones, se presenta como un asesino, sin ocultarlo, obligando al lector a identificarse con él, convirtiéndolo en un monstruo del yo.

¹¹⁷ Al establecer esta conexión entre el monstruo y el espectador se refuerza también el vínculo con sus acciones: “Los nuevos monstruos son sujetos ordinarios, la nueva violencia resulta de una naturalización del horror” (Imbert “Cine e imaginarios sociales”, 551).

¹¹⁸ Como ya se ha apuntado, este caso se da en otras narrativas, como en la literatura, pero debido a la extensión del tema, este trabajo se centrará en el cine.

monstruosidad en estas historias no proviene de una transformación ante los ojos del espectador; siempre han sido fantasmas pero, al limitar la perspectiva mostrada, no rompían en apariencia con las reglas establecidas, por lo que no son monstrificados hasta que la narración cruza la línea y, simultáneamente, personaje y espectador descubren la verdad. En las obras analizadas en este trabajo hay otros ejemplos en los que el espectador sí asiste a la monstrificación del protagonista, del héroe con el que se ven obligados a identificarse para, después, constatar cómo éste transita de la norma a la excepción, llevándose al espectador con él. Es el caso de Angelo en *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1987), quien pasa de ser una víctima con la que el espectador se puede identificar a ser transformado más tarde en torturador, el verdadero monstruo moral.¹¹⁹ Es también Félix en *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004), un sujeto normal, en el que podemos reconocernos, que se transforma en el monstruo ante nuestros ojos; la persona con la que el espectador se identificaba desde el primer momento abandona su rol, demostrándole que el monstruo no siempre es otro, puede ser uno mismo: un monstruo del yo. En este nuevo monstruo, el personaje se nos presenta como una persona normal, integrada en el grupo, con una identidad definida y con la que, potencialmente, es fácil identificarse para el espectador. Esta identidad, sin embargo, cambia cuando el propio personaje con el que el espectador ha sido empujado a relacionarse cruza la línea hacia lo monstruoso, abandonando el grupo por sus acciones, por sus valores, y arrastrando con él al espectador hacia el otro lado, obligándole a sentir

¹¹⁹ En la película, Angelo es un joven que ha sido víctima de abusos en su niñez por parte de Klaus, un alto cargo nazi refugiado en España. Al crecer, Angelo pasa de víctima a verdugo y encuentra a Klaus, ahora impedido, para vengarse.

que ahora es él (su *yo*) el que puede llegar a ser igualmente un monstruo. El espectador es, por tanto, al mismo tiempo el centro de la monstruosidad y de la humanidad; el monstruo deja de ser absoluto, porque la identificación de la audiencia le obliga a abrirse a los matices que los definen como personajes profundos, más allá de la silueta del mal que es el monstruo clásico.

Las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI despejan, pues, un nuevo monstruo que tiene su origen, como hemos visto, en los años 60, cuando la monstruosidad en el cine se desplaza del monstruo sobrenatural al moral, y también al monstruo humano.¹²⁰ Los muertos vivientes de George A. Romero,¹²¹ por ejemplo, son personas anónimas que han muerto y vuelto de sus tumbas, sujetos deshumanizados a los que se les ha privado de su identidad para alejarlos del espectador, y evitar su identificación con el espectador, reducir el acercamiento a los protagonistas, los supervivientes.¹²² Son monstruos humanos porque han sido seres humanos alguna vez, para luego cruzar la línea y sumergirse en lo monstruoso, pero no tienen identidad; no importa *quiénes* son, sino *lo que* son. Hasta ahora, y en casos clásicos como éste, el monstruo humano y el moral habían carecido de identidad, ya que despojándoles de ella se reforzaba la identificación con los humanos protagonistas y se aumentaba el efecto del

¹²⁰ Entendido aquí como aquel que pasa de su naturaleza humana a otra sobrenatural de alguna forma. A partir de aquí se utilizará “monstruo moral” para lo que algunos autores, como Wood, han denominado “monstruo humano”, para diferenciarlo de éste mismo.

¹²¹ *Night of the Living Dead* (1960).

¹²² Hay dos excepciones en esta película que sirven como antecedente del para-monstruo: el hermano de Barbara, atacado en la primera escena y que reaparece como muerto viviente durante el ataque a la granja, y la pequeña Karen, la niña atrincherada con sus padres en el sótano que al final de la película vuelve de la muerte. Estos dos personajes se presentan como tal, comenzamos a conocerlos como humanos, para luego traspasar la línea y pasar a ser muertos vivientes.

filme.¹²³ Con el para-monstruo contemporáneo esto cambia; el espectador conoce primero al ser humano, se ve obligado a identificarse con él, para luego ver cómo se transforma en el monstruo, sea físico o moral. Es un monstruo des-humanizado, despojado ahora de su identidad inicial, aunque su apariencia y su nombre están claros, son individuos definidos, pero que ya no tienen por qué conocer su naturaleza, ni siquiera ser conscientes de ella.

Los infectados de *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007)¹²⁴, no son monstruos anónimos, sino los mismos vecinos del edificio a los que se nos presenta durante la primera parte de la película, personas normales que llaman a la identificación del espectador, para luego traspasar la línea y, forzosamente, convertirse en el monstruo colectivo que supone la amenaza para el resto de las personas supervivientes. No son conscientes tampoco de su naturaleza monstruosa, no parece que recuerden haber sido humanos ni haber dejado de serlo, no se cuestionan su identidad; no se consideran monstruos porque no manejan ya el concepto de monstruo. Por el contrario, en la teleserie *Haven* (Jim Dunn y Sam Ernst, 2010),¹²⁵ la protagonista, Audrey, pasa un largo tiempo recuperando la consciencia de su falta de identidad, en una búsqueda constante para llegar a saber quién es y, cuando por fin lo consigue y vuelve a ser Mara, es cuando

¹²³ Existen ejemplos de monstruos morales, sin embargo, a los que se les da una identidad clara, aunque se evita la identificación del espectador presentándolos como aberrantes. Es el caso de Leatherface y su familia en *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), por ejemplo.

¹²⁴ En la película un aparente virus, que en un cuestionable giro argumental resulta ser una posesión demoniaca, contagia poco a poco a una comunidad de vecinos de un edificio barcelonés.

¹²⁵ En la historia Mara, una antigua bruja capaz de crear y recuperar identidades, se presenta como una mujer inocente, Audrey, quien desarrolla identidad propia pero que, cuando Mara vuelve, tiene que enfrentarse a su propia ambigüedad identitaria como monstruo.

recupera su identidad y ella misma la convierte en monstruo. Podríamos trazar aquí una relación entre estos para-monstruos que pasan de ser seres humanos con una identidad definida a monstruos sobrenaturales, deshumanizados, y los monstruos del yo que, de ser personas dentro del grupo con una identidad formada, cruzan la línea y se monstrifican a través de sus acciones, pasando a ser monstruos morales pero a los que no podemos separar de su identidad humana. Las fronteras se diluyen, y la monstrificación de estos humanos, su des-humanización, corre paralela a la humanización del monstruo que se desarrolla en el monstruo del yo, aquel personaje conocido que cruza la línea. Este monstruo, que pasa del grupo al individuo, aparece en la era del individualismo y el cuestionamiento de la identidad, en la era de Internet, de las redes sociales y el narcisismo, inmerso en lo que Imbert llama “cultura de la soledad” (550), Siegel “cultura del narcisismo” (114) y Mayans i Planells “narrativas del ego” (191). En un momento en que la atención se ha desplazado completamente del grupo al individuo, el miedo ya no está en que el monstruo emerja del grupo, de donde puede ser expulsado, sino de uno mismo, de quien ya no puede ser combatido sin acabar con la propia identidad.

Gérard Imbert dice que en “la degradación de un modelo ideológico muy enraizado en la narrativa moderna – el heroico –, asistimos hoy a una *reformulación* de la monstruosidad, una manera de darle la vuelta a la figura, una ‘humanización’ perversa del mal, vuelto inmanente al hombre, que trae consigo una heroización del personaje del malo” (466). Para el autor estamos en el momento de la “deconstrucción del mito del héroe” (321), ya que en los últimos años hemos tomado el punto de vista del monstruo como propio, hemos podido observar desde su perspectiva y llegar a entenderlo y hasta a

empatizar, convertirlo en el héroe.¹²⁶ Porque no es lo mismo ser considerado el monstruo que saberse el monstruo. Este cambio de paradigma nos empuja hacia la consciencia de que el monstruo ya está dentro del grupo, de que es uno de nosotros, se desplaza hasta el propio individuo, con la certeza relativista de que si todos somos diferentes, todos podemos terminar apartados del grupo. El monstruo se desplaza pero no desaparece, porque lo necesitamos para ubicarnos a nosotros mismos; el centro sigue siendo el mismo, el yo. El monstruo se crea al construir nuestra identidad como individuos solo que, en estas ocasiones, ya no podemos monstrificar al Otro, sino otrificarnos a nosotros mismos: “El imaginario posmoderno invierte el esquema: parte de la monstruosidad para devolvernos a la humanidad” (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 469). Al reconocernos como monstruos a nosotros mismos, también nos reconocemos como humanos, por lo que las fronteras entre ambos se diluyen¹²⁷: yo soy el Otro porque es mi propia identidad la que me impide llegar a mi propio yo (Žižek *Lacrimae*, 111); cuando desaparece la identidad, esta división se diluye y se accede al yo a través del reconocimiento del Otro interno.

¹²⁶ En los últimos años se están viendo constantes ejemplos ya no únicamente de la humanización del monstruo, sino de la monstrificación del espectador, obligándole a tomar el punto de vista de un monstruo que ya no está humanizado ni normalizado. Por ejemplo, en la película *Colin* (Marc Price, 2008) se asume el punto de vista de Colin, un zombi que recorre las calles de un suburbio londinense en medio del caos. El personaje no está endulzado o humanizado, sino que relata lo que ve y lo que hace con total crudeza, centrándose en el monstruo antes que en las víctimas y obligando al espectador a, finalmente, mirar.

¹²⁷ Žižek llama a esto “la Cosa que vino del espacio interior” (*Lacrimae*, 113), aquellos aspectos reprimidos del individuo que se manifiestan de forma monstruosa. En este caso, sin embargo, la representación de lo reprimido no es externa sino interna: el sujeto se enfrenta a su propio monstruo interior al encontrar los límites de su propia identidad.

El monstruo ya no tiene que ser, por lo tanto, obviamente anómico, diferente y repulsivo. Imbert reconoce incluso que puede disfrazarse de héroe (467) pero, al descubrirse su diferencia, se clasifica como monstruo y se le expulsa. Es el caso del personaje de Bosco en *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), por ejemplo, presentado ante el espectador y la protagonista (con la que se establece la identificación), Ángela, como una versión modernizada del héroe clásico, para después ser descubierto como el verdadero monstruo por haber roto las reglas internas del grupo.¹²⁸ Sin embargo, Bosco es malvado en relación al sistema moral que rige el grupo al que pertenece, aunque no al suyo propio.¹²⁹ Al matar a otro humano para grabar sus películas, Bosco rompe con esas normas, su identidad como individuo es reclasificada, se reorganiza el grupo y el grupo lo monstifica, por lo que queda expulsado. El monstruo no se reconoce como tal de forma autónoma, sino que es el mismo grupo el que lo identifica como tal. *Tesis*, presenta, sin embargo, otro caso interesante. Como ya se ha comentado, en la película el personaje de Chema se salta las normas morales socialmente aceptadas debido a su afición a productos tradicionalmente rechazados por la sociedad: el cine porno, gore o de violencia extrema, o la música heavy metal. No cumple las normas establecidas por el grupo pero, sin embargo, él no es considerado un monstruo; a pesar de ser diferente, su excepcionalidad no es lo suficientemente amenazadora como para expulsarlo del grupo,

¹²⁸ Bosco se presenta como el héroe del que se enamora la protagonista, pero resulta ser el asesino dentro de esta historia sobre *snuff movies*.

¹²⁹ Desde el principio de la película se presenta una clara crítica a la industria del cine, cuando un profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación expone a sus alumnos la necesidad de “darle al público lo que pide” sin considerar el aspecto ético, ya que la única norma es satisfacer el mercado. En el caso de Bosco, siguiendo esta regla, no considera que esté violando las normas morales al matar a gente para rodar sus películas, ya que es la violencia que demanda el espectador: Bosco rompe con el contrato social porque ya no lo considera como parte de su código personal.

aunque sí para considerarlo sospechoso. Imbert habla en estos casos de “personajes cuyo deseo o condición está en los límites de lo socialmente aceptable de acuerdo con el código moral imperante. De ahí el fuerte desfase entre deseo y realidad” (378). No consideramos a Chema un monstruo porque todo el mundo tiene algo que esconder, algo que está en el límite de ser aceptable, aunque difícil de aceptar; no resulta una amenaza directa para el colectivo, cuando Bosco, aparentemente inofensivo e incluso modélico, sí lo es.

En relación a esto, Imbert se refiere a otro tipo de monstruo, una representación del mal con la que podemos llegar a empatizar o identificarnos: “Ya no se trata de un simple loco o de un banal perverso que actúa sin sentido, sino que estamos ante una nueva forma de locura premeditada, que usa la inteligencia con fines malévolos” (372). Es un mal sin identidad, anónimo, un mal ejercido por la redención (y la venganza), por la creencia de una superioridad moral que permite el daño. “Este imaginario remite a la aparición en la representación cinematográfica de nuevos monstruos que se caracterizan por su pertenencia a una cierta élite, se distinguen por la inteligencia unos, la belleza otros, el carisma, pero se ven llevados, casi a pesar suyo, a cometer el mal” (373).¹³⁰ Podemos llegar a sentirnos atraídos por este tipo de monstruo, incluso a empatizar, a admirarlo, a entenderlo; podemos verlo desde su punto de vista. “Estamos más allá de lo racional, en ese *no man’s land* entre lo humano y lo monstruoso, en los agujeros negros de la mente humana, esos abismos en los que se deja caer un individuo, una vez

¹³⁰ Es el caso de Angelo en *Tras el cristal*, o Bosco en *Tesis*.

traspasados ciertos límites” (441). Esto, llevado al extremo, es lo que sucede cuando Ángela en *Tesis* se descubre escuchando la película *snuff*,¹³¹ se encuentra a sí misma como el monstruo, como aquél que se siente atraído por una violencia que hasta el momento despreciaba, como en el accidente en el tren que presencia al principio de la película.¹³² Incluso, aunque no se llegue a la atracción, el mismo rechazo o abyección hacia estos monstruos proviene de la mera curiosidad, la “paradoja del terror” del sentir curiosidad por estos monstruos con los que no podemos identificarnos: “Los nuevos monstruos nos proyectan directamente en lo aberrante sin pasar por la transformación” (469); no conocemos al monstruo, vemos su resultado pero no su proceso, y no podemos identificarnos con él, pero seguimos sintiéndonos atraídos por sus historias. Eso, llevado al extremo, es lo que sucede en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997),¹³³ donde el monstruo aparece de la nada, en la forma del torturador arbitrario, del que no sabemos sus razones para ejercer su violencia sobre la víctima, con el que no podemos identificarnos porque no lo conocemos.

Atendiendo a lo expuesto hasta ahora podríamos aceptar que el monstruo debe ser siempre una figura moralmente rechazable, malvado si se quiere. Sin embargo, parece relevante pararnos a pensar si esa es la única concepción aceptable del mismo, ya que cabría preguntarse si el monstruo debe ser, por definición, malvado. Partimos de que

¹³¹ En esta escena Ángela ha conseguido la película que se resiste a ver pero, sin embargo, su curiosidad puede más y escucha sin mirar las imágenes.

¹³² En la primera escena, Ángela viaja en un tren que se ve parado y desalojado porque una persona se ha suicidado saltando a la vía. Ella, como muchos otros pasajeros, se enfrenta a una lucha interna entre la curiosidad que la conduce a mirar y su propia conciencia, que se lo impide.

¹³³ En esta película una familia es atacada, torturada y asesinada en su casa de verano por dos adolescentes desconocidos, que aparentemente lo hacen por diversión.

el monstruo es diferente del grupo dominante, y por ello es expulsado o simplemente no aceptado en su núcleo, por considerarse que pone en riesgo la cohesión de la comunidad. Pensemos por ejemplo en Grace, la protagonista de *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), quien no ha sido consciente de su muerte y es completamente ajena a su propia circunstancia como fantasma. Por definición, al morir Grace ha abandonado el grupo al que pertenecía, el de los vivos, y dado que el punto de vista asumido por el espectador es el del vivo, al descubrirse la realidad se monstrifica al personaje, se le reclasifica y se le expulsa del grupo. Sin embargo, esto no implica en absoluto que Grace sea malvada: su calidad de fantasma la separa porque la diferencia, pero no la condena. El hecho de que sea una moderna Medea que ha asesinado a sus propios hijos en un momento de locura sí redefine la moralidad de Grace frente a los parámetros del grupo, pero el personaje no pasa a ser monstruo por eso; sino que cuando el espectador lo descubre, ya lo ha expulsado de su clasificación por su calidad de ser sobrenatural: se ha deshumanizado.

Del mismo modo que deshumanizamos para monstrificar, sin embargo, podemos humanizar al monstruo para desmonstrificarlo. Las figuras tradicionalmente monstruosas se han replanteado; el terror, la narración más directamente relacionada con el monstruo, es interrogado ante una nueva visión del género: “Hay una ambivalencia de perfiles y acciones que es propiamente posmoderna, como un cuestionamiento del maniqueísmo del cine de género, del principio de dualidad en el que se basa el pensamiento moderno (por lo menos el occidental), una relativización de valores y situaciones donde a veces resulta difícil distinguir a los buenos de los malos” (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 467). En *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), esto es especialmente claro.

El monstruo tradicional se nos presenta en la ambigua figura del fauno, personaje físicamente monstruoso, sobrenatural, del que nunca llegamos a estar seguros si supone una ayuda real o bien una amenaza para Ofelia. En ese sentido el personaje también puede evolucionar y reequilibrarse en su rol dentro de la historia: en *Tras el cristal* los roles de víctima y verdugo se trasladan de un personaje a otro; Angelo pasa de ser la víctima de los abusos de Klaus a ser su torturador como venganza, obligando al espectador a plantearse cuál de los dos es el monstruo y cuál el héroe.¹³⁴ Al mismo tiempo, y con esta monstificación contemporánea de la figura humana, se lleva a cabo el efecto reverso, la humanización del monstruo, la regularización de excepción: “Llegamos así a una normalización del horror en la que hasta las encarnaciones tradicionales del horror (vampirismo, canibalismo) se ven resemantizadas, adaptadas a la vida moderna” (Imbert *Cine e imaginarios sociales* 468). Con la pérdida del miedo a los monstruos clásicos no se eliminan estos personajes, sino que se refuncionalizan, abandonando frecuentemente su rol tradicional de monstruo amenazados por otros, como la comedia. Es lo que sucede, por ejemplo, en *What We Do in the Shadows* (Jemaine Clement y Taika Waititi, 2014), comedia neozelandesa en las que los vampiros son los

¹³⁴ Imbert, al hablar de la filmografía de David Cronenberg habla del cuerpo en relación a la identidad, de “las huellas profundas que ha dejado la historia en el sujeto” (351). Entiende aquí la identidad como un proceso que deja heridas y cicatrices físicas y emocionales, que tienen repercusión en el cuerpo porque es un proceso constructivo y destructivo al mismo tiempo. En *Tras el cristal*, Angelo ha sufrido abusos y maltrato de niño, que dejan una huella emocional que él canaliza en violencia física sobre el cuerpo de Klaus, que también sufre esa cicatriz emocional que lo lleva a intentar suicidarse, dejándolo impedido. Esto moldea la identidad de ambos, convirtiendo a Angelo en el torturador, luego en el monstruo inmediato, y a Klaus en la víctima, tornando los papeles. La violencia en estos casos surge del trauma, la cicatriz imborrable y la construcción de la identidad del chico a su alrededor; en un intento de destruir ese trauma y borrar la cicatriz, construye su yo como un torturador. Una forma de exorcizar el pasado es a base de repetirlo, en este caso de repetirlo sobre otros: si empieza a ser el verdugo y, por lo tanto, monstruo, dejará de sufrir por ser la víctima.

héroes cómicos,¹³⁵ o el drama *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013), historia de amor entre dos vampiros atormentados por su inmortalidad.¹³⁶ Los monstruos clásicos han perdido, por tanto, su estatus de criaturas amenazadoras y terroríficas, pero siguen realizando su función de elementos externos al grupo.

Imbert entiende estas figuras como “nuevos monstruos”, de los que dice que “se pueden encarnar en figuras humanas, representaciones anónimas del mal, al margen de todo heroísmo, que contribuyen a una normalización del horror. Se produce así una reencarnación del mal en figuras inmanentes: el mal es de este mundo y el horror se ha ‘normalizado’, como un añadido reciente, la alianza del mal con la belleza” (342). Entiende esto como “la complejidad e irreductibilidad de la personalidad perversa” (343). Empezamos, por lo tanto, a entender al monstruo, aunque esto no lo hace menos monstruoso; se comienza a percibir el monstruo como algo bello, empezamos a aceptar la atracción que nos produce el mal. En ocasiones el monstruo no es malvado per se, pero nos recuerda aquello que no queremos ver, como la muerte (como en *Los otros*); lo

¹³⁵ Cuenta la historia, en clave de *mockumentary*, de cuatro vampiros que comparten casa y deben de adaptarse al siglo XXI.

¹³⁶ Este tipo de casos no son totalmente nuevos, recordemos clásicos como la serie de televisión *The Munsters* (Ed Haas y Norm Liebmann, 1964-66) o las tiras cómicas, más tarde películas basadas en sus personajes, sobre la familia Addams (Charles Addams 1938-88). Sin embargo, son prácticas cada vez más habituales; los monstruos tradicionales se han acercado al espectador, se les ha naturalizado y humanizado para provocar la identificación, y están ya alejados de la exclusividad de la parodia, para poder adoptar diferentes roles. Carroll alega que ha habido momentos en la historia del cine de terror en los que se ha llegado a sentir simpatía por el monstruo, como los 40 (ie: King Kong) o los 80 (ie: E.T.), por el reconocimiento de los aislados, los marginados. Para él esto representa el miedo a quedarse fuera de la sociedad civil, como en la Gran Depresión o durante el momento de crisis existencial de la Generación X (*Filosofía del terror* 199). Por otro lado, para Cohen el monstruo aparece, por su liminalidad, en momentos de crisis también: “Because of its ontological liminality, the monster notoriously appears at times of crisis as a kind of third term that problematizes the clash of extremes” (*Monster Culture* 6).

monstruoso de la película no son los personajes como fantasmas, sino el habernos trasladado al otro lado. La línea, en este caso, es la muerte.

En ese sentido, el monstruo tradicional ha cambiado definitivamente. Antes el monstruo sobrenatural era el Otro, luego vino el monstruo humano, y luego uno mismo como el monstruo, el monstruo del yo y el para-humano. Al aceptar al otro tiramos del límite de lo monstruoso para acercarlo al individuo, que se hace consciente de la propia alteridad, “lo extraño, lo desconocido, lo siniestro [...] un doble sentimiento: el de extrañamiento (frente al entorno) y el de extrañeidad (frente a uno mismo)” (Imbert *Cine e imaginarios sociales*, 255). Ése es el límite en el monstruo posmoderno, que ha pasado de ser un Otro asumido y del que nos alejamos, el extrañamiento, al reconocimiento de uno mismo como tal, la extrañeidad. Tomemos, por ejemplo, el caso de los zombis que, como monstruo somos, de nuevo, nosotros mismos; lo que solía ser una persona es ahora una derivación de esto: el humano monstruoso por fin ha reconocido la monstruosidad dentro de sí mismo. Los zombis nos recuerdan que el ser humano puede no ser únicamente un monstruo en sí, como el monstruo humano moral, sino que también puede transformarse en uno. Es el último estado del monstruo: la consciencia de la monstruosidad dentro de la persona, sea en uno mismo (*Los Otros*) o en el reflejo del otro (los zombis)¹³⁷. El monstruo tradicional, el fantasma, el vampiro, no

¹³⁷ En su ensayo *Lacrimae Rerum*, Žižek habla de las representaciones de la mujer como una imitación o reflejo distorsionado del hombre (125). Muchas veces el monstruo es precisamente eso, la reflexión deformada del individuo, que es la que provoca en él el rechazo por encontrarse representada en una figura externa pero inidentificable.

es consciente de sí mismo como monstruo no por falta de raciocinio,¹³⁸ sino porque no se ve a sí mismo desde la perspectiva humana. Los monstruos modernos, el monstruo del yo o el para-monstruo, en cambio, sí lo hacen, su recuerdo como humano está en él mismo o en el que lo ve, pero ha habido un cambio. De nuevo, este tipo de monstruos no hacen desaparecer los anteriores, sino que conviven juntos.

Tipología del monstruo

Tenemos pues que el monstruo en Occidente pasa de ser un sujeto físicamente reconocible por su excepcionalidad y su distancia con el grupo, sin ser reconocido como humano, y sin tener en cuenta su calidad moral, a reconocérsele su posible humanidad. Más tarde, ya en el siglo XX, el hombre reconoce la potencialidad de su monstruosidad interna, y el sujeto moralmente desviado que supone una amenaza para el grupo, pasa a ser reconocido como monstruo moral. El presente trabajo sostiene, además, la posibilidad de dar un paso más allá: el relativismo característico de la posmodernidad nos descubre al individuo como un sujeto aislado diferente de todos los demás, y obliga a reconocer al sujeto que él mismo puede llegar a ser el monstruo de forma inconsciente.

Llegados a este punto parece relevante hacer una breve tipología del monstruo clasificándolo en diferentes categorías para clarificar lo expuesto hasta ahora y la idea de monstruo que se manejará en el análisis de casos. Para ello haré una diferencia básica entre dos tipos de monstruos, el teratológico y el del comportamiento. Por no someterse

¹³⁸ Como sí es el caso del zombi o el infectado.

a este tipo de restricciones, los monstruos del yo y los para-monstruos no están incluidos, ya que no se trata de categorías internas del monstruo, sino externas y relativas a la narración, pues se centran en el espectador y su relación con el personaje. La posibilidad, y la necesidad, de clasificar a los monstruos reside, precisamente, en el hecho de que los monstruos son excepciones a la norma, por lo que no comparten características con otros individuos y no pueden pasar a formar parte de su propio grupo; la tipología del monstruo nace del encontrar características que los unen pero que, al mismo tiempo, los separan. Para ilustrar esta clasificación se expondrán, mayoritariamente, ejemplos provenientes del cine.

La primera categoría dentro de esta clasificación es el monstruo teratológico, el monstruo que es identificable físicamente, y que no puede integrarse en el grupo porque su propia presencia lo impide, expulsándolo. Dentro de esta categoría hago diferencias en dos grupos, el monstruo físico y el sobrenatural. El monstruo físico es aquel monstruo natural, cuya diferenciación radica en su aspecto, por exceso, por defecto o por hibridez, mientras que el monstruo sobrenatural viola las reglas de la naturaleza por su propio origen, y es esto lo que los separa de la normalidad.

Dentro de los monstruos físicos podemos diferenciar tres circunstancias que los agrupan como tal: la deformidad, la hibridez y el exceso. Por un lado, entendemos que durante mucho tiempo al humano nacido con deformidades se le consideró un monstruo, aunque este caso se haya descartado como monstruoso en los últimos siglos. La persona nacida con deformidades ya no es considerada como monstruosa, precisamente por su

propia naturaleza humana y su reconocimiento moral, aunque es la figura más abiertamente funcionalizada, por ejemplo en los *freaks* de los circos de variedades.¹³⁹ Por otro lado, la deformidad afecta también a figuras antropomorfas no necesariamente humanas, sino pertenecientes a la cultura popular, como el clásico cíclope, que combina el exceso del gigantismo con la deformidad del contar con un solo ojo. Es la diferencia física, en estos casos, la que monstrifica a estas criaturas.

El exceso o el defecto es otra de las características del monstruo físico, sea humano o no. Un tamaño o número excesivo es muchas veces el principal rasgo de los monstruos; la hidra con nueve cabezas de la mitología clásica, o los hombres con un solo pie descritos en el *Liber monstorum*, por ejemplo. También el tamaño (recordemos los gigantes y los pigmeos) puede marcar al individuo como monstruo, e incluso el número. En *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), por ejemplo, el peligro no viene de la existencia del pájaro como individuo, sino de su excesividad en número (y su agresividad). La excepcionalidad de la situación es lo que la monstrifica, en este caso de forma colectiva.

El tercer rasgo predominante es el de la hibridez. El monstruo, como excepción, se encuentra siempre en las fronteras, es una figura liminal, y una parte de esa liminalidad suele residir en su propia naturaleza como combinación de diferentes categorías. Los casos clásicos son las criaturas míticas que combinan forma humana con

¹³⁹ El exhibir el *freak* es, en estos casos, una forma de evitar el miedo y el rechazo que nos produce lo diferente: “All monsters are to some extent chimerae, impossible in nature, explicitly described yet also unimaginable, and the very display of such outlandish invention inspires strong emotions of dread – against which laughter can be the best defense” (Warner 242).

animal, como el Minotauro, dos animales diferentes, como el grifo,¹⁴⁰ u otras categorías, como el hermafrodita en el caso de los genitales.

El último monstruo teratológico al que me gustaría referirme es al que llamaré “humanoide”, monstruos de origen humano creados por los mismos seres humanos. No se les podría calificar de sobrenaturales, ya que pertenecen a la naturaleza, pues han sido creados por el hombre, pero tampoco son naturales, ya que su misma existencia no parte de la reproducción humana. Quizá la criatura de *Frankenstein* sea el mejor ejemplo, el monstruo creado de retazos de cadáveres, al que un hombre le dio vida. También podríamos incluir aquí a los muertos vivientes de George Romero,¹⁴¹ o al clásico zombi vudú.¹⁴² criaturas humanas, cuya naturaleza actual procede también del hombre, pero no pueden ser considerados humanos, por lo que físicamente pertenecen a una categoría diferente.

El cuestionable origen de estos monstruos sirve de enlace, precisamente, con la siguiente categoría dentro de lo morfológico, lo sobrenatural. Los monstruos sobrenaturales son aquellas criaturas morfológicamente distantes del ser humano, al menos temporalmente. Divido, en ese sentido, a los monstruos aparentemente humanos pero de naturaleza diferente, y a aquellos que no son humanos (aunque lo hayan sido). Dentro de los primeros podríamos pensar en criaturas como el hombre-lobo o la mujer

¹⁴⁰ Criatura mítica de la cultura persa mitad águila, mitad león.

¹⁴¹ Aunque en la saga de los muertos vivientes de George A. Romero nunca se aclara el origen de los muertos vivientes, sí se insinúa que pueden ser productos del sistema nuclear, un miedo por otro lado muy habitual durante la Guerra Fría.

¹⁴² Creencia propia de la cultura vudú, según la cual un *bokor*, o hechichero vudú, tiene la capacidad de traer de vuelta a los muertos y ponerlos a su servicio.

pantera, o los vampiros, quienes parecen humanos, pero sus cualidades sobrenaturales los separan de ellos.¹⁴³ A este respecto, cuando Carroll presenta la impureza como uno de los elementos indispensables del monstruo, considera dos tipos de pureza, que se relacionan directamente con esta hibridez (49). Por un lado encontramos, como ya hemos visto, la fusión (hibridez, liminalidad), en la que se combinan diferentes categorías en un solo individuo; vivo-muerto (el vampiro), animado-inanimado (la casa encantada), o simplemente diferentes seres, como en *The Fly* (David Cronenberg, 1986). La segunda modalidad de hibridez para él es la fisión; combinaciones contradictorias en entidades diferentes relacionadas, como en el caso del doppelgänger (fisión espacial, en la que el mismo individuo se enfrenta a sí mismo repetido)¹⁴⁴, el hombre lobo (fisión temporal, nunca es hombre y lobo al mismo tiempo). No es el caso, por ejemplo, de las brujas, a quienes podríamos considerar monstruos humanos con habilidades sobrenaturales adquiridas de forma sobrenatural.

La segunda clasificación dentro de los monstruos sobrenaturales serían las criaturas que no parecen humanas, como los fantasmas, ya que morfológicamente y por origen difieren de las personas. Dentro de esta categoría merece la pena pensar también en lo que Rafael Llopis llama el “monstruo inhumano”, la “cosa”, aquella criatura informe pero física, inclasificable por su falta de forma, que según él reemplaza al

¹⁴³ El caso de criaturas como el vampiro o el hombre lobo es interesante, ya que pueden ser humanos que han sido transformados por contacto con el monstruo. Sin embargo, esto transforma por completo su naturaleza ya que, mientras que en casos como el del zombi el individuo pierde el control sobre su persona y, por tanto, su identidad, en estos casos la identidad humana es reemplazada por otra, la de la criatura sobrenatural.

¹⁴⁴ Por ejemplo, el cuento “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

fantasma como monstruo popular: “Pero “la cosa”, a diferencia de estos, no tiene nada de etérea ni de espiritual, sino que es sólida y pringosamente palpable” (219). Se refiere a aquellos monstruos, muchas veces de origen extraterrestre, imposibles de clasificar porque carecen de forma o porque pueden cambiarla (caso, por ejemplo, de los metamorfos). Estos monstruos suponen un enlace con la ciencia-ficción, muchas veces de origen extraterrestre por sus “rasgos zoo o fitomórficos que permitan definirla y racionalizarla” (220); en el caso de los alienígenas, monstruos quizá no sobrenaturales, pero sí de origen desconocido, ya que provienen del espacio exterior, encontrándose así con los límites de lo humano no solo física, sino también cognitivamente. Por ejemplo, en su cuento “The Colour Out of Space,” para H.P. Lovecraft el monstruo es algo tan informe, tan inhumano, como un color (“el color que cayó del cielo” en su traducción al español). Todo empieza con una piedra de material y origen desconocido que cae del cielo una mañana en Arkham,¹⁴⁵ la mítica ciudad de Nueva Inglaterra del universo lovecraftiano. El objeto parece una roca, pero no cuenta con las características esperadas de las piedras; es blando, maleable, casi plástico. Irradia calor y, poco a poco, desaparece; su color es indescriptible si no es por analogía. Todas sus características se salen de la norma y convierten este elemento en la excepción, la irregularidad monstruosa que impide clasificarla,¹⁴⁶ y que trae la desgracia a la ciudad. El color es un

¹⁴⁵ “It all began, old Ammi said, with the meteorite” (311).

¹⁴⁶ “And at the end of the tests the college scientists were forced to own that they could not place it. It was nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws” (314).

ejemplo perfecto del monstruo inhumano, informe y abstracto, invasor porque destruye la comunidad, el grupo, desde dentro.¹⁴⁷

Existe, por último, un grupo híbrido en relación al anterior, en el que un monstruo no-humano (sobrenatural o no) invade a la persona a través de su cuerpo. En esos casos podemos hablar de las posesiones desde el punto de vista religioso, en las que un demonio controla un cuerpo y una identidad humanos.¹⁴⁸ En estos casos el propio individuo es monstrificado a través de la invasión, ya que sus circunstancias lo diferencian del grupo y lo expulsan, por lo que necesita de una contra-expulsión, el exorcismo, para desmonstrificarse y volver a integrarse en el grupo. Foucault hace un apunte interesante sobre la posesión como un mecanismo de control de la Iglesia (*Los anormales* 189), contraponiendo la brujería a la posesión, viendo la primera como un elemento externo, liminal, ubicado en la periferia (190), y al poseso como individuo central, interno, que parte del propio cuerpo. La diferencia radica en que en el caso de la brujería el origen sobrenatural de lo monstruoso parte de la voluntad personal del individuo, es él mismo el que se expulsa del grupo al vincularse con el elemento diferenciador, lo que lo relega a la periferia,¹⁴⁹ mientras que en el caso de la posesión el

¹⁴⁷ Lo hace empezando por la economía (acaba con las cosechas), la familia (enferma a la mujer y al hijo del protagonista) y las instituciones (representadas por el mismo protagonista, un miembro importante de la comunidad). La transmisión llega por el agua, el elemento más básico para la supervivencia, ya que el meteorito cae junto a un pozo; el monstruo ataca al núcleo de la sociedad, desmembrando el grupo.

¹⁴⁸ El ejemplo más obvio es *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), aunque los casos de su representación en el cine son innumerables.

¹⁴⁹ Interesantemente, Foucault apunta que la figura de la bruja siempre se presenta como un individuo periférico, relegado al ostracismo, que vive en las afueras (el bosque, por ejemplo, en los cuentos de hadas clásicos). Siguiendo su propia teoría del monstruo soberano, del rey como primer monstruo jurídico (*Los anormales* 95), la figura de la bruja en los cuentos clásicos se presenta también en ocasiones como el monstruo-rey (habitualmente, reina), como en el caso de Blancanieves; la periferia llega en estos casos a

origen del monstruo es externo al individuo, invadiéndolo y, al suplantarlo, expulsándolo.

Un caso muy similar aparece en numerosas narrativas de ciencia ficción, en las que una entidad extraterrestre invade un cuerpo humano suplantándolo.¹⁵⁰ El monstruo en este caso es externo, pero reemplaza al individuo con su propia identidad, como en el poseso. No podemos considerar este tipo de narrativas como sobrenaturales, ya que el origen extraterrestre del monstruo lo clasifica como desconocido, pero sí se trata definitivamente de una invasión. Este tipo de narrativas se hicieron especialmente populares en el cine de ciencia-ficción estadounidense de los 50 como representación alegórica del estado de paranoia nacional alrededor de la amenaza soviética, presentando al extraterrestre como monstruo y, por extensión, al movimiento comunista como tal.¹⁵¹

La segunda gran categoría después de la morfológica es, como queda expuesto en este capítulo, el monstruo moral. Se trata de un monstruo necesariamente humano, al que su condición de monstruoso le viene dada de la ruptura de las normas establecidas por el contrato social de la comunidad a la que pertenece. Como ya se ha apuntado, el monstruo se autoexpulsa del grupo al romper con su comportamiento con el pacto que lo une, bien porque no es consciente de ello o bien porque simplemente no comparte las

través de la misma realeza que, como la bruja en el linde del bosque, se autoexpulsan de la sociedad a través de la nobleza.

¹⁵⁰ O incluso, en ocasiones, una comunidad, como en el clásico *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), en el que la invasión llega a través de las mujeres fértiles de una pequeña ciudad inglesa, quienes quedan embarazadas de forma inexplicable para dar a luz a una serie de niños que resultan ser extraterrestres y entran en a formar parte del grupo, para luego autoexpulsarse a ellos mismos al comenzar la invasión.

¹⁵¹ Es el caso, por ejemplo, del clásico *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956).

normas establecidas y se atiene a su propio sistema moral. En el primer caso podríamos clasificar a los individuos enfermos, una persona que no es consciente de estar rompiendo las normas bien porque no las comprende, bien por su falta temporal de lucidez. En estos casos la expulsión del monstruo suele ser también temporal, al ser relegado a espacios pensados para él;¹⁵² se comprende la naturaleza de la ruptura y se le expulsa para proteger al grupo, pero no se le elimina, sino que se le utiliza como precedente para establecer nuevas normas, normalizando su excepción.¹⁵³ El caso clásico del cine es Norman Bates, en *Psycho*; como el psiquiatra aclara al final de la película, Norman es un enfermo mental, luego no se le puede juzgar como a un criminal al uso, ya que no era consciente de sus actos. Debido a la doble personalidad de Norman y su madre, él no era consciente de estar rompiendo las normas durante el asesinato, ya que el control de su cuerpo estaba en ese momento en manos de la identidad de su madre. El problema en este caso surge de determinar la propia naturaleza del monstruo: ¿es Norman, como autor físico de los crímenes, la personalidad de su madre como una identidad independiente de la suya, o la propia enfermedad como detonante del problema? Considero que la respuesta es la combinación de los tres elementos, ya que es precisamente esto lo que lleva a las acciones que lo expulsan del grupo y obligan a su reclusión.

¹⁵² Los ya señalados espacios sagrados de los que habla en la *Historia de la locura*.

¹⁵³ Al diagnosticar una enfermedad mental a un individuo al que se considera como potencialmente peligroso y separarlo del grupo se le está normalizando también. Su excepcionalidad se une a la de otros individuos en sus mismas circunstancias, estableciendo un grupo paralelo al hegemónico, un colectivo subalterno al que se le monstifica en su reclusión, pero se le normaliza al normativizarlo.

Dentro del monstruo moral, existen además aquellos que no están motivados por un elemento externo inevitable como es una enfermedad mental sino que, siendo conscientes de sus acciones y dentro de sus facultades mentales, siguen rompiendo el contrato y yendo en contra de los intereses del grupo. Las razones para esto son, sin embargo, diferentes atendiendo a su origen. El monstruo puede, por un lado, ser construido como reacción al mismo grupo, debido a sus circunstancias pero, por otro lado, también puede ser nacido así, sin explicación posible como producto de su entorno. Si pensamos, por ejemplo, en el personaje Antonio en *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003),¹⁵⁴ podemos entenderlo como un personaje construido por sus circunstancias, por supuesto sin justificarlo. Su construcción como monstruo se basa en romper una de las reglas sociales más básicas, el respeto al prójimo y concretamente a la familia, el núcleo social por excelencia en Occidente. Al maltratar a su esposa, Antonio está yendo en contra de la cohesión del grupo, lo que lo monstrifica, pero al mismo tiempo es su propio contexto (su familia y su trabajo) lo que lo relega a los últimos estratos dentro de su comunidad, privándolo de control sobre su vida y construyendo una personalidad dañina canalizada en la violencia, lo que lo monstrifica. Antonio no nace siendo un maltratador, sino que sus circunstancias personales lo empujan a ello: es un monstruo construido. El caso contrario es el del monstruo nacido como tal, el individuo humano perfectamente integrado en la sociedad que se separa de ella desde el principio, sin tener causas

¹⁵⁴ En esta película sobre la violencia doméstica, Antonio (Luis Tosar) maltrata brutalmente a su mujer. La película lo presenta no como un personaje plano, sino como un hombre completamente anulado por su situación personal y profesional, frustrado e inseguro, consciente de la falta de control sobre su propia vida, cuya válvula de escape de sus problemas es construir una situación de celos enfermizos sobre su mujer que lo lleva a descargar su ira contra ella.

aparentes que lo empujen a ello. Podemos pensar en el personaje de Rhoda, la niña de *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956), una niña en apariencia normal que simplemente demuestra una maldad innata que atenta contra todo el grupo que la rodea, por lo que queda monstrificada.

Hasta aquí una breve definición del concepto de monstruo que se manejará a partir de este punto en el ensayo. En los próximos capítulos de este trabajo se desarrollarán diferentes aspectos de la monstruosidad a partir de análisis de casos de monstruos del yo y para-monstruos en el cine español de las últimas décadas.

CAPÍTULO IV

INVASIÓN Y MONSTRIFICACIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO

“All houses wherein men have lived and died/Are haunted houses.”
“Haunted Houses” Henry Wadsworth Longfellow

Introducción

La casa, es, por excelencia, el espacio más íntimo, el lugar de protección del individuo y su grupo más cercano, el núcleo familiar. El hogar es donde el sujeto se siente seguro, donde establece la rutina que le garantiza que sus normas, sus patrones, se mantendrán intactos; donde estará protegido. Es el único territorio exclusivamente bajo su control, el que conserva la pureza de la identidad del individuo. Cuando este espacio de intimidad es invadido, se pierde el control que el sujeto había adquirido y, por tanto, el control sobre uno mismo. La casa es un espacio esencialmente íntimo,¹⁵⁵ “nuestro rincón del mundo” (Bachelard 34): la garantía de nuestro resguardo. La casa es el refugio que nosotros mismos, como sujetos, construimos; cada habitante guarda su propio orden, por lo que la casa es el reflejo de la mente del individuo que lo ocupa. La invasión de ese espacio es, por lo tanto, un allanamiento de la mente de la persona; si se invade la casa, se invade su intimidad más recóndita. Cuando esto sucede, la entrada de un elemento externo, del Otro, es una agresión directa a la identidad. Cuando ese espacio es asaltado, la casa se vuelve impura, y con ella el propio individuo pierde su pureza personal. La invasión del espacio acerca una amenaza que fuerza al sujeto a enfrentarse

¹⁵⁵ “Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda, un ser privilegiado” (Bachelard 33).

con una perspectiva personal que, quizá, no está preparado para aceptar. El presente capítulo estudiará el uso narrativo de la invasión del espacio doméstico en la monstrificación del ser humano. Para ello se analizará la función de la transformación de la persona en monstruo en relación a este aspecto a través de diferentes perspectivas presentes en cuatro películas del cine español contemporáneo.

En primer lugar, la película *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) nos plantea la posibilidad de una monstrificación física, involuntaria e inconsciente del ser humano, que ataca el propio espacio desde la nueva identidad del monstruo que antes ha sido hombre: los personajes con los que el filme nos obliga a identificarnos se transforman en el monstruo, invaden un espacio que ya no les pertenece, para convertirse en amenaza para aquellos que no han cambiado, que permanecen dentro de la norma.¹⁵⁶ La monstrificación del personaje, por su propia naturaleza, implica la monstrificación del espacio también, ya que los personajes ocupan un espacio que deja de ser confortable y seguro por su propia presencia.

El segundo caso de análisis es *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) película en la que son los propios protagonistas, aquellos con los que la identificación del espectador es total desde un principio, los que involuntaria e inconscientemente se monstrifican al convertirse en fantasmas, negándose a verse como monstruos hasta se ven obligados a aceptarse como tal y, por lo tanto, reconocerse finalmente como invasores del que solía

¹⁵⁶ En la película se desata una infección en una comunidad de vecinos, atacando a los inquilinos y privándolos de racionalidad, haciéndolos excepcionalmente agresivos y violentos, convirtiéndolos en depredadores.

ser su propio espacio. Ambos casos difieren en la manera en la que el espectador se ve obligado a aceptar al personaje como monstruo y, por lo tanto, a aceptar su derecho sobre el espacio. Mientras que en *[REC]* la audiencia es testigo del proceso de monstrificación y entiende que el sujeto pierde el derecho a ocupar el espacio al cambiar su estado (y, por lo tanto, que lo está invadiendo), en *Los otros* existe una identificación directa e inmediata con el personaje desde el principio; no se llega a ver la transformación, identificación que no existe con su negativo, el vivo en este caso, y esto provoca el sentimiento de que es el monstruo el invadido, a pesar de su naturaleza. La transformación del individuo implica, por tanto, la transformación del espacio; cuando el personaje se monstrifica, el espacio que ocupa o con el que se vincula se monstrifica a su vez, pero el espectador puede aceptarlo como propio o legítimo. En ambos casos, sin embargo, la audiencia es obligada a aceptar el proceso de invasión, lo la que convierte, junto con los personajes, en víctima del proceso de ruptura de lo normativo.

Los siguientes dos ejemplos escogidos recogen también la monstrificación de los personajes a través de su invasión de la casa, pero de forma diferente. En las películas *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011) y *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004) los dos personajes protagonistas son los invasores de un espacio doméstico ajeno, y es precisamente este acto invasivo el que los monstrifica de forma gradual, convirtiéndolos no tanto en depredadores que luchan abiertamente por el territorio como en parásitos que lo ocupan sin el conocimiento de su habitante, aprovechándose de él. Como se verá, su monstrificación es voluntaria en cierto modo, y consciente, aunque tiene orígenes diferentes. Mientras que para Félix en *El habitante incierto* el trauma de la

invasión de su propio espacio deviene en monstrificación que lo lleva a transformarse en un parásito invasor consciente de su propia situación, en el caso de César en *Mientras duermes* su monstrificación no es reconocida como tal por él mismo, sino por el espectador, ya que su actitud no rompe con las normas morales propias del mismo personaje. En ambos casos el espectador no se ve forzado a generar vínculos con un personaje al que tendrá que reconocer como monstruo después, pero del que ya no podrá desligarse.

Antes de entrar a analizar los casos, conviene hacer unas breves consideraciones sobre el concepto de interior doméstico. El espacio doméstico se desarrolla a partir de la concepción decimonónica de interior, surgida en la burguesía europea tras la Revolución Francesa. Por primera vez una clase social se hace consciente del carácter individual de cada uno de sus miembros, carácter que comienza a reflejar en la separación espacial entre la vida privada y la laboral. De acuerdo con Walter Benjamin: “The place of dwelling is for the first time opposed to the place of work. The former constitutes itself as the interior. Its complement is the office. The private individual, who in the office has to deal with reality, needs the domestic interior to sustain him in his illusions.”

(Benjamin, “Paris” 1935 8). La aparición del espacio interior doméstico supone la expresión espacial de la personalización e individualización burguesas: “From the early eighteen century, interiority was used to designate inner carácter and a sense of individual subjectivity” (Rice 276). El espacio adopta por primera vez una identidad a partir de los propios individuos que lo habitan; es su presencia la que modifica el espacio

aunque el proceso puede considerarse recíproco.¹⁵⁷ Por ello, cuando la burguesía toma consciencia de su posición socio-económica comienza a sentir la necesidad de reflejarla en su espacio personal. El hecho, por ejemplo, de poder contar con un espacio doméstico que el individuo puede decorar y personalizar cumple con dos funciones fundamentales: fortalecer su identidad personal y, al mismo tiempo, demostrar una cierta posición social.¹⁵⁸ Según Christine McCarthy el interior se define como frontera, como división derivada de la acción tanto de exclusión como de inclusión (113) y, por lo tanto es una construcción basada en las decisiones de qué está dentro y qué está fuera: “[Interiority] is constructed by the displacement and the controlled filtering of exteriority. In this sense, interiority is both the condition of being removed from exteriority and the ability to remove or refuse exteriority” (McCarthy 116). La interioridad es, por ello, menos un término arquitectónico que un concepto de domesticación personal del espacio, el convertirlo en un sitio seguro (118). De acuerdo con esto, esta interioridad puede entenderse en términos de lo público y lo privado, y de seguridad e inseguridad: el interior es el aislamiento personal que protege al individuo.¹⁵⁹ El vínculo entre el sujeto

¹⁵⁷ “The interior is both formed by its inhabitant, as well as forming an impression of the inhabitant” (Rice 283). Tengamos en cuenta que el individuo modifica el espacio no solo físicamente, sino también perceptualmente. La persona crea una imagen personal del espacio que habita, que no tiene por qué coincidir con el espacio arquitectónico objetivo, sino que es subjetiva, refleja su identidad. Al mismo tiempo, el propio espacio deja una traza en el individuo, que modifica su forma de ser a partir del lugar que habita:

¹⁵⁸ Edgar Allan Poe escribió en su “Philosophy of Furniture”, sobre la concepción de los espacios interiores y la decoración burguesa en los Estados Unidos: “We have no aristocracy of blood, and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the display of wealth has here to take the place and perform the office of the heraldic display in monarchical countries. By a transition readily understood, and which might have been as readily foreseen, we have been brought to merge in simple show our notions of taste itself.” (Poe “Philosophy” 6)

¹⁵⁹ El problema llega cuando el mismo interior arquitectónico alberga el peligro y el exterior es la seguridad, como en el caso de [REC].

y el espacio se refuerza, por lo que cuando este interior es invadido se trata de un ataque directo a la intimidad de su habitante. En este caso el aislamiento del interior se ha roto, demostrando que la sensación de seguridad era real, y el espacio pierde su interioridad cuando esa frontera se desvanece, cuando deja de ser seguro.

Las películas escogidas para este análisis reflejan cómo la relación entre la casa y su habitante es tan sólida que la modificación (la monstrificación) de uno afecta directamente al otro. En los cuatro ejemplos propuestos en este trabajo, la invasión del espacio es causa o consecuencia directa de la monstrificación del personaje, identificando su propia identidad con la del lugar, y transformando ambos elementos de diversas maneras.

[REC] (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007): La amenaza del interior

“Grábalo todo, Pablo. Por tu puta madre. “
(Ángela, [REC])

El cine de zombis moderno es un género especialmente centrado en el espacio, más que en otros elementos narrativos como el tiempo.¹⁶⁰ La amenaza potencial del zombi, como monstruo masivo, se basa en su capacidad de invasión indiscriminada, en ser capaz de tomar el espacio no como individuo sino como horda. En esta sección se analizará el uso del espacio en la película [REC] en relación a los diferentes tipos de espacios que podemos identificar en el género zombi, y explicará cómo la

¹⁶⁰ La película puede clasificarse dentro del género, aunque no se traten de zombis tradicionales como los de George A. Romero, sino de infectados.

monstrificación de los personajes, su zombificación, transforma a su vez el espacio que ocupan.¹⁶¹

En este género, como en cualquier narración de invasión masiva, la batalla definitiva es siempre por el espacio: se trata de la lucha entre nosotros y ellos, aquellos que representan la norma contra aquellos que la rompen. Cuando un miembro del bando superviviente cae, pasa a ser parte del otro y, cuando este crece, toma más y más espacio. Dan Hassler-Forest señala que el género zombie “relies much more strongly on the continuous establishment of spatial coordinates than it does on the causal chain of classical narrative” (Hassler-Forest 117), y lo hace porque para estas narrativas, el espacio es el núcleo de la historia, porque la protección del espacio es lo que cuenta cuando ser invadido significa estar muerto. La horda da forma al espacio, interactúa con él moldeándolo en relación a los sujetos vivos que persiguen. El zombi, la figura deshumanizada por antonomasia, arrasa con los espacios personales y les arrebató su identidad precisamente porque él mismo, al zombificarse, ha perdido la suya. De acuerdo con esto, en estas narraciones podemos identificar cuatro tipos de espacio (tres espacios tradicionales más uno diferente), de acuerdo a la relación que los personajes establecen con ellos. El primero de estos espacios es la prisión, el espacio cerrado donde

¹⁶¹ Aunque la extensión de este trabajo no permite entrar en detalle en la definición de zombi, se considera que los sujetos infectados en *[REC]* pueden clasificarse como zombis. A pesar de no ser víctimas de un *bokor* ni muertos que vuelven de sus tumbas, generalmente se entiende que a partir de la película británica *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) el género evoluciona, e incluye a los infectados. Brevemente, podríamos describir como pertenecientes al género zombi aquellas narrativas en las que, por diversas causas, las personas pierden el control y la consciencia de su propio cuerpo, volviéndose extremadamente violentos y agresivos. Para un desarrollo más amplio del tema ver *American Zombie Gothic*, de Kyle Bishop.

los supervivientes buscan refugio; el segundo es el espacio de transición, aquél que tratan de cruzar para encontrar la salvación; el tercero es la salvación en sí misma, el espacio utópico que deben de encontrar para poder volver a empezar. El cuarto espacio, que prefiero diferenciar de los otros, es el cuerpo del zombi, aquel que los vivos están condenados a ocupar finalmente, y aquel también que transforma los lugares y los despoja de su identidad con su sola presencia.

La película [REC] presenta estos cuatro tipos de espacios de una forma particular, innovadora en su momento, a través de la técnica del metraje encontrado. Los personajes se ven envueltos en una claustrofóbica búsqueda de escapatoria ante una amenaza que los persigue, y que aumenta por momentos. En su ascenso a los infiernos, la reportera Ángela Velasco y su operador de cámara, Pablo, buscan un refugio en diferentes apartamentos del bloque, tratando de encontrar una salida que saben que no existe. Un espacio doméstico universal, un edificio de viviendas que puede resultar familiar para casi todo el mundo, es deshumanizado por la invasión de los infectados, y su persecución de los supervivientes se apropia del lugar, modificándolo a su paso. Cuando los espacios son tomados, también se reconstruyen, se transforman perdiendo su antigua familiaridad por un nuevo y amenazador no-lugar,¹⁶² que fuerza su escape hacia el siguiente refugio temporal.

¹⁶² En este trabajo se utilizará el concepto de no-lugar acuñado por Marc Augé, aquel “espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé 83).

Los zombis, como una horda, invaden el espacio y lo transforman a su paso; los espacios que en algún momento fueron conocidos, familiares e íntimos, pierden toda su identidad y hospitalidad por la instintiva agresividad de los invasores. Lo que solía ser un espacio personal, un lugar,¹⁶³ ha dejado de serlo, devastado por la horda y transformado en no-lugar. Para Gèrard Imbert, los no-lugares implican la: “traducción de la no-identidad de los sujetos” (Imbert 153), ya que en estos espacios la falta de referentes espacio-temporales aparta al individuo de la realidad; al no permitirle dejar huella, impide la posibilidad de identificación. En el cine de zombis tras la destrucción total no quedan lugares; su identidad anterior ha sido destruida, cualquier significado ha sido borrado, y esos lugares han dejado de serlo. La invasión toma los lugares y los cambia, obligando al invadido a seguir moviéndose, en una eterna transición que no permite a las personas asentarse en un lugar. El peligro es constante, y los medios son limitados; los supervivientes son, ahora, nómadas. Este estatus de espacios devastados y transicionales los despoja de sus identidades y memorias a largo plazo, dejando simplemente pequeñas huellas, recuerdos de la destrucción.

En su transición, los personajes en el cine de zombis huyen de los depredadores pero, al mismo tiempo, buscan una salvación, un refugio en el que guarecerse. El primer espacio identificable en el cine de zombis es, precisamente, el espacio cautivo seguro. Se trata de un espacio que protege pero, al mismo tiempo, confina a los personajes; un

¹⁶³ En su definición tradicional: “Geographical tradition would have it that place, as opposed to space, is something subjective and meaningful. It has been tied with the issues of Being in the works of Heidegger and Bachelard, with belonging, with home, with community, collectivity as well as with existential issues of the self [...] Turning a space into a place, giving it meaning, it has been assumed, is the act of human intervention” (Hetherington 183-184).

fuerte que debe de defenderlos del mal que está fuera, pero que quiere entrar¹⁶⁴. Espacios interiores, rodeados de muros que salvaguardan las vidas de los personajes pero que no les permiten escapar de la amenaza que espera fuera, aumentando su angustia. Cuando los espacios públicos y abiertos han sido tomados, los espacios cerrados necesitan transformarse, y resultan en prisión a la vez que en protección. Estos espacios cerrados son lugares que solían ser familiares: una casa, una tienda, o un bar... Sitios que habrían formado parte de la vida cotidiana de los personajes pero que, tras el brote, han perdido su familiaridad e intimidad previas, porque ya no pueden verse como tal sino como refugios que los protejan del Otro que acecha fuera, como tumbas potenciales. Es precisamente esta pérdida de la seguridad la que despoja al espacio de su identidad; cuando una casa deja de ser un hogar, comienza a ser una celda. Los supervivientes encerrados saben que el enemigo, el Otro, se encuentra fuera tratando de entrar, y que en algún momento lo conseguirá y será el fin. Cuando la amenaza entra, el espacio es invadido y ahí sucede el cambio: el refugio se convierte en una trampa mortal, y la anterior identidad del lugar se desvanece. Como en *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) y en *[REC]*, el lugar que solía ser seguro, sea una granja en Pittsburgh o un bloque de apartamentos en Barcelona, lo que solía ser el espacio doméstico se convierte en un infierno claustrofóbico sin vía de escape.

¹⁶⁴ Denominación tomada de la conferencia "From the Margins to Mainstream: How the Zombie, a Figure of Colonial Enslavement, Came to Embody Threats to First World Populations" leída por la Dra. Shohini Chaudhuri en la *Zombie Winter School*, Universität Konstanz, Alemania, en abril del 2016.

Cuando atacan espacios familiares como el hogar, los zombies están amenazando los aspectos más íntimos del individuo, su propia identidad. Durante la invasión del espacio privado, la propiedad,¹⁶⁵ la dinámica interior/exterior cambia. Los zombies no distinguen dentro de fuera, público de privado; son no-sujetos que han perdido su identidad y, por lo tanto, ya no necesitan categorías subjetivas.¹⁶⁶ Cuando invade el espacio familiar, el zombie está rompiendo no únicamente con la norma social de la propiedad privada, sino también con lo sagrado del espacio personal. Sin embargo no podemos decir que sea un ataque del individuo, ya que una vez los zombies han perdido su identidad personal previa, no pueden ser conscientes de lo invasivo de sus acciones, luego es una agresión colectiva e irracional. Es a través de esta pérdida de identidad personal que la invasión de los zombies anula la identidad del espacio también; donde el espacio pierde referencias particulares, la identidad es revocada y el lugar familiar se transforma en un no-lugar. Esto dota al espacio de un significado diferente, un carácter de total extrañeza, y hace que desarrolle dos niveles diferentes: la defamiliarización y la añoranza. Por un lado, los personajes necesitan disociar la idea que tenían del lugar anterior, el que echan de menos, de la situación post-apocalíptica actual, creando dos espacios, el físico y el sentimental. Cuando este espacio seguro y personal es invadido, la distancia es establecida y ya no hay un solo espacio, sino dos, el que viven y el que recuerdan. Una vez esto está hecho, el espacio puede ser abandonado, ya que el espacio

¹⁶⁵ “Since zombie films have increasingly moved to cities, the inside/outside dynamic has taken on considerations of property and public/private space” (May 294). Estos refugios implican (y simbolizan) Protección de la propiedad privada (la casa, la tienda, el propio territorio).

¹⁶⁶ Subjetivo entendido, en este caso, como lo relativo al sujeto como tal, y no a su perspectiva.

original ha desaparecido al perder su identidad, y los personajes pueden marcharse con la memoria del lugar extrañado.

En *[REC]*, el bloque de apartamentos donde los personajes son encerrados representa este espacio fortificado en el que los supervivientes deben de buscar refugio pero que es, al mismo tiempo, su prisión. El edificio cumple un doble rol en la historia, funcionando simultáneamente como un espacio exterior e interior: cuando tradicionalmente en las narraciones de zombis la amenaza es externa y el refugio es interno, en este caso la dinámica exterior/interior desarrolla dos significados paralelos diferentes en la historia. Por un lado, los personajes dentro del edificio necesitan protegerse escondiéndose en diferentes espacios del peligro que les acosa y que, al mismo tiempo, se encuentra dentro del mismo edificio. En su búsqueda, se ven obligados a ascender sin pensar en dirección al ático, en busca de un lugar seguro. Según Bachelard, el desván es el corazón de la casa, y este espacio juega un rol fundamental en *[REC]*, ya que es aquí donde el problema se originó al comienzo de la historia, pero también es donde la película termina. Por otro lado, la gente dentro del edificio son ellos mismos amenazas para aquellos que están fuera ya que su salida podría desatar una infección masiva, lo que significa que los supervivientes tienen que enfrentarse a dos enemigos diferentes a ambos lados de los muros que limitan el inmueble porque no pueden salir, pero tampoco quedarse dentro. En su libro *Cine e imaginarios sociales*, Gèrard Imbert señala que esta confrontación entre el interior y el exterior está representada en la misma estructura del espacio aislado de la película, a través de una dinámica que convierte el interior de los apartamentos en refugios, y el exterior, los

espacios comunales (al mismo tiempo dentro del edificio),¹⁶⁷ como la entrada o las escaleras, en amenazas para los supervivientes (450). La cuarentena del edificio lo convierte simultáneamente en prisión y refugio; la gente de dentro se encuentra cautiva de su propia fortuna en un aislamiento no únicamente físico, sino también comunicativo, ya que la radio y los teléfonos no funcionan.

Una vez el espacio de refugio es invadido, la consecuencia natural es el escape: cuando el espacio seguro y familiar ha perdido su identidad, no hay necesidad de quedarse en él. Los personajes necesitan moverse sin ningún tipo de garantía de seguridad, y la esencia del espacio cambia aquí; de una prisión aparentemente segura a un espacio abierto y vulnerable que tienen que cruzar, siempre buscando un lugar para su supervivencia, un atisbo de un futuro posible. Se trata de una huida o creación de un nuevo espacio supuestamente seguro que también será invadido tarde o temprano, el espacio que se sacraliza como refugio y se corrompe por la impureza de la irrupción del monstruo. En este momento las películas se convierten casi en *road-movies*, historias de transición en las que los espacios son disputados por la supervivencia y que, en su transición, pierden su identidad anterior. En estas narrativas el espacio de salvación, el refugio, se mueve constantemente, pero también modifica el espacio de la excepción. Cuando los zombis pasan de ser la excepción a ser la norma, son ellos los que rigen la dinámica de las relaciones; cuando el superviviente deja de ser la norma todo lo que

¹⁶⁷ Recordemos que el espacio doméstico es también un espacio de comunidad: “a model for kinds of distributive justice [...] a virtual community” (Douglas, “The Idea of a Home” 289). En [REC] el edificio es la comunidad, la vida en sociedad, pero con la irrupción del monstruo llega la ruptura del grupo, una invasión que procede del interior del propio espacio.

puede hacer como individuo excepcional es desplazarse, apartarse para protegerse. Los espacios de excepción, como la nave de los locos o las heterotopías foucaultianas, tienen “a presence as space, but is not a fixed space but defined as different through its relation to the space that is juxtaposed as it traverses” (Hetherington 186). Cuando la normativa del espacio es modificada, la excepción se ve obligada a cambiar su relación con el entorno, a moverse en un espacio que se transforma.

Para los personajes que tratan de encontrar un espacio seguro, los lugares que solían ser familiares ya no lo son: son otro campo de batalla, un cementerio potencial. Al verse obligados a escapar, todo lugar pierde su antigua identidad y se convierte en un catálogo de no-lugares en los que ni siquiera los propios personajes son capaces de identificar la ciudad que solían conocer. Por ejemplo, en *20 Days Later*, de Danny Boyle, los personajes se mueven por las calles de un Londres por todos conocido, mostrando escenas en las que su protagonista, Jim, camina por una metrópolis abandonada. Partes de la ciudad, como el Big Ben, que solían verse como lugares habitados, dinámicos, en uno de los centros turísticos más concurridos del mundo, aparecen en la película vacíos, habiendo perdido su esencia y su identidad. Tras la catástrofe se anula la posibilidad de conseguir un espacio propio y personal, todo lugar se convierte en un espacio temporal.¹⁶⁸ Cuando la seguridad se pierde, los personajes se

¹⁶⁸ Anthony Vidler apunta la posición marxista de la “siniestralización” del espacio a partir del desarrollo del sistema de alquiler y la tendencia de la gente a moverse. Cuando las personas dejan de poder tener un hogar, la idea de un interior personal es más difusa, ya que empiezan a construir su hogar allá donde estén: “‘Here I am at home’ –but where instead he finds himself in *someone else’s* house, in the house of a *stranger*” (Vidler 5).

mueven desesperadamente de un lugar a otro, buscando un espacio de supervivencia, esperando encontrar un rincón utópico que se convierta en un refugio para empezar a construir un nuevo, aunque incierto, futuro para la humanidad.

El espacio de transición se construye, por tanto, como un espacio abierto que los personajes ocupan temporalmente en su búsqueda de un refugio definitivo. Sin embargo, en *[REC]*, como ya se ha establecido, la dinámica interior/exterior se invierte. El espacio que tradicionalmente se reconoce como el refugio por su presupuesta intimidad y protección, el interior, se convierte en una tumba potencial cuando el peligro entra y acorrala a los personajes, porque no hay salida: el interior se convierte en el espacio incontrolable. En la película, Ángela y Pablo se ven obligados a transitar dentro del mismo espacio interior, buscando refugios temporales en los diferentes apartamentos. El supuesto espacio de refugio se convierte aquí en una pesadilla claustrofóbica y asfixiante para los supervivientes, cuya única posibilidad es esconderse en las viviendas de los antiguos inquilinos, ahora infectados y hambrientos. El edificio se convierte en una zona de tránsito en la que cualquier área que antes fuera zona común, espacio social, es ahora un campo de batalla que obliga a los supervivientes a correr hasta la siguiente casa, el próximo escondite temporal, buscando una salida que saben que no va a llegar.

El tránsito de los supervivientes en el cine de zombis es, como se apuntaba, una búsqueda continua de refugio, de una salvación que siempre esperan encontrar pero que no saben si va a llegar. Esta utopía raramente llega a verse en las películas, un espacio de protección definitivo que permita a los personajes construir un nuevo futuro para la

humanidad, un lugar para volver a empezar. Este tipo de espacios suelen presentarse como aislados y desconocidos, la última oportunidad de supervivencia para los personajes, que se ven obligados a afrontar la alienación y el abandono de un espacio que siempre ha sido suyo, con el que ya han perdido toda familiaridad y que ahora ven como una amenaza. Estos espacios desconocidos pueden ser islas o bases militares, incluso medios de transportes como aviones o barcos, pero todos ellos son no-lugares sin identidad, refugios en los que las personas todavía no han dejado su impronta, no los han personalizado. Conteniendo todo el mundo en un pequeño espacio, son ciudades en sí mismos, “mundos perfectos” donde se desenvuelve la esperanza de una nueva comunidad, un espacio onírico que reproduce el concepto de refugio, aunque geográficamente: la irrealidad como escape, solamente un sueño que puede transformarse en pesadilla. Raramente vemos estos espacios en las películas, y los personajes casi nunca los alcanzan y, cuando lo consiguen, la misma historia los corrompe demostrando que, de hecho, no existe salvación posible ya que la amenaza real no está en los zombis, sino en los vivos.¹⁶⁹ En *[REC]* no llegamos a conocer este espacio, pero Ángela y Pablo tratan de encontrarlo en su huida ascendente dentro del edificio que, sin embargo, solo los lleva a perderse más en el infierno desatado en el inmueble.

Queda solamente un último espacio a considerar, el espacio final que (casi) todo superviviente desea evitar: el espacio zombi. Aunque podemos pensar en el espacio

¹⁶⁹ Como sucede en *28 Days Later* (Danny Boyle 2002).

zombi como el que la horda construye a su paso, la consecuencia de esta invasión es, de hecho, la homogenización del espacio en su falta de identidad. El espacio invadido carece de personalidad, de cualquier característica reconocible y, por ello, todos los espacios invadidos son finalmente el mismo no-lugar: “zombie films illustrate how difference and otherness play counter-hegemonic roles in the constitution of cities and bodies” (May 286). El zombi anula la diferencia; para él todos los espacios son lo mismo y, en su invasión, los transforma. La construcción del espacio es subjetiva, una ciudad es diferente para cada persona, pero no para los zombis, luego cuantos más zombis hay, más se homogeniza el espacio. Sin embargo, el espacio zombi referido aquí es mucho más concreto, es el cuerpo zombi; un espacio que puede ser considerado el cuarto para los supervivientes, el último lugar donde todos los individuos pueden terminar. Con el espacio, el zombi homogeniza los cuerpos también; como los zombis no tienen identidad, por lo que carecen de reconocimiento de sus propios cuerpos, no se conciben a sí mismos como cuerpos individuales, sino como masa que se apropia de todo lo que la rodea. El cuerpo zombi es el último espacio posible, y por ello cuando el ser humano busca un sitio seguro, el zombi mismo puede ser ese lugar, ya que una vez contagiado no necesita seguir sufriendo, cayendo ni huyendo: ha tocado fondo desde la perspectiva humana; la corrupción del cuerpo del propio individuo puede ser el último espacio.¹⁷⁰ Si algo garantiza el cuerpo zombi al individuo es que está a salvo, ya no tiene que seguir con la agonía de la huida porque ya es uno de ellos. Al pasar a formar parte de la masa,

¹⁷⁰ Sucede con Cholo en *Land of the Dead* (George A. Romero 2005), quien decide pasar a ser un zombie porque siempre ha querido saber qué se siente en el otro lado.

al monstrificarse, ya estará seguro para siempre, porque ya es parte de la amenaza, y no de la presa. El sujeto se convertiría así en el Otro a través de la interiorización del propio espacio, mediante el despojo de su identidad anterior: “Interiority is the distance between my body and outside [...] which I identify as external, that which is not me” (McCarthy 118). El cuerpo zombi es monstruoso por ser externo, diferente, pero cuando el superviviente se convierte, lo interioriza como propio, monstrificándose a sí mismo y su cuerpo como espacio.

Sin embargo, este cuerpo es el último espacio en el que los supervivientes quieren terminar. El cuerpo zombi como espacio representa el vacío, la eternidad, el final y el principio de todo. La masa ha tomado el espacio y lo ha privado de su individualidad, el cuerpo del zombi es la conexión final entre todos los espacios, los no-lugares despojados de su identidad previa. Su falta de personalidad va en paralelo a su falta de comida, y su necesidad de carne es, al mismo tiempo, hambre de identidad. Este cuerpo hueco es un nuevo espacio para la persona; opuesto a la invasión del espacio por los cuerpos que forman la horda, estos mismos cuerpos entran en una nueva categoría al vaciarse a ellos mismos. Una vez un cuerpo zombi, la persona se ha ido, el individuo ha tocado fondo y el escape ya no es necesario: su subjetividad ha sido abandonada y se han convertido en no-sujetos. Este nuevo espacio es eterno, una prisión que encarna, al mismo tiempo, la mortalidad y la inmortalidad de la persona. Como Sarah Lauro y Karen Embry señalan, el zombie es “a celebration of this immortality as a recognition of ourselves as enslaved to our bodies” (Lauro and Embry 88). El espacio del cuerpo zombi nos recuerda que el ser humano puede morir, y que en este caso su inmortalidad radica

en una cáscara vacía y hambrienta que los convierte en esclavos de su propio cuerpo, un espacio personal cautivo.¹⁷¹

En *[REC]* este cuarto espacio toma forma en las figuras de los vecinos y los bomberos, las personas infectadas dentro del edificio que terminan interiorizando en sus propios cuerpos la usurpación de la identidad que los rodea. Los personajes son presentados a la audiencia desde el principio de la película, estableciendo una identificación potencial con el espectador cuando se les presenta como personas comunes y corrientes. Una vez ya son comprendidos y clasificados como ciudadanos normales, la infección comienza a contagiarse y reproducirse, y sus cuerpos son poseídos por ella. Las personas son despojadas de sus cuerpos, que se convierten en prisiones de carne que anulan sus identidades. No están físicamente muertos, pero han perdido el control racional de sus cuerpos, y solo pueden moverse por instinto, como esclavos de ellos mismos, convertidos en espacios cerrados y vacíos que, al mismo tiempo, se encuentran cautivos en el edificio. La negación de sus identidades deshumaniza y despersonaliza a los personajes, transformando a los sujetos que el espectador ya conoce en hambrientos cascarones huecos. El último no-lugar es, de nuevo, el cuerpo humano corrompido como cuerpo zombi, privado de su identidad y convertido en no-sujeto.

¹⁷¹ El cuerpo zombi es, al mismo tiempo, un cuerpo fragmentado que pierde sus piezas (sus miembros, su piel) a su paso; es un espacio impreso, trazado: “The body in disintegration is in a very real sense the image of the notion of humanist progress in disarray” (Vidler 79). El cuerpo del zombi, en su desintegración, representa la ruptura con la norma previa al apocalipsis, la descomposición de la sociedad.

Esta falta de subjetividad de los zombis los convierte en entidades liminales, de frontera. El zombi, en un estado que niega su humanidad, se encuentra en una frontera en la que no está vivo ni muerto; es un cuerpo animado, que se mueve por instinto: “[the zombie] is a boundary figure [...] a body that is both living and dead” (Lauro and Embry 90). Atrapados entre sus cuerpos y su vacío, su falta de identidad se transfiere al espacio. Los zombis, como no-sujetos, crean los no-lugares cuando los toman con su presencia, por lo que el espacio tiene que ser repensado tras la invasión. Su liminalidad subjetiva los arroja a una liminalidad espacial y, al mismo tiempo, a una temporal. Según David Pagano, los zombis habitan en una temporalidad suspendida (84) y, al no vivir en un tiempo real, no tienen pasado pero tampoco futuro. Los zombis no son conscientes o inconscientes, simplemente porque no tienen noción de consciencia; ellos han vuelto a empezar desde cero, pero no comparten esos conceptos, propios de entidades subjetivas. Esta falta de consciencia y su movimiento instintivo, mecánico, los deshumanizan porque están privados de razón, luego no tienen fines concretos, solo medios. Son no-sujetos, carecen de identidad porque son solamente cáscaras vacías y móviles, y por la misma razón no tienen percepción temporal. Son monstruos porque su propia presencia como individuos, aunque sea un individuo colectivo, amenaza al grupo desde su excepcionalidad. Son el humano que traspasó la frontera para entrar en lo liminal y deshumanizarse, perder lo que los unía a los demás para, desde su falta de normatividad, crear su propio grupo y combatirlos. Además, por el hecho de que no se encuentran en un momento real porque no pueden percibir el tiempo tal y como nosotros lo entendemos, los zombis toman un espacio que, con su propia presencia, se inmoviliza en

el tiempo. Su naturaleza apocalíptica los convierte en una personalización de la destrucción total y, aunque el apocalipsis suele verse como una forma de destrucción total para volver a empezar de cero, los zombis lo niegan, lo impiden porque su propia existencia niega la posibilidad de reconstrucción, y su invasión del espacio lo toma, despojándolo de su identidad, como les pasó a ellos mismos. Los zombis no provocan el apocalipsis,¹⁷² son el apocalipsis mismo, porque para ellos no hay pasado ni futuro; son la inmovilidad en continuo movimiento.

Es conveniente, además, pensar esta problemática de la batalla por el espacio desde la perspectiva de los propios supervivientes y su percepción del mismo: “Zombies are often explicitly disallowed to ‘make spaces’ by living characters who attempt to retain pre-zombie spatial organizations” (May 288). El caos proveniente de la invasión zombi rompe todo el sistema vital de los supervivientes, que necesitan reinstaurar un orden con el que se sientan identificados. Es, realmente, una batalla por el espacio: cuando el zombi crea sus propios no-lugares, se los está arrebatando a los vivos, que tratarán de encontrar y crear otros espacios con los que se puedan identificar. El ser humano se define por su sociabilidad, por habitar lugares que adapta para él, los “humaniza” para moldearlos a la vida en comunidad. Todo individuo construye su propio espacio a partir de la subjetivización. La percepción de los lugares es diferente para cada persona por la proyección de identidades personales y, por lo tanto, los límites

¹⁷² Según Hassler-Foster el apocalipsis zombi es la deshiperralización de la hiperrealidad baudrillardiana, porque desaparece la capa de simulacro para volver a un estado anterior: es la vuelta a los orígenes (138).

son levantados subjetivamente por el individuo, y su reconocimiento de los espacios comunitarios ayuda a integrarlo. Esos espacios se construyen en relación al grupo y, por ello, cuando el espacio es invadido el grupo se fragmenta. Si la sociedad se rompe, las personas ven su naturaleza amenazada, son deshumanizados. Por ello, el mayor problema espacial en relación a la invasión zombi es la imposibilidad de los humanos de afrontar una nueva realidad. Jeff May dice que “zombies are often explicitly disallowed to ‘make spaces’ by living characters who attempt to retain pre-zombie spatial organizations” (288); los supervivientes sienten la necesidad de conservar lo que creen el orden natural de las cosas, el espacio que han construido y consideran humano, pero que ha sido deshumanizado en la nueva situación. Por ello, el zombi no es simplemente un humano deshumanizado: toma el espacio humano y le roba su humanidad, le niega su identidad a él y a su población. Los zombis mueven las fronteras y fuerzan a la gente a reorganizar totalmente el sistema que solían conocer. Como apunta Dan Hassler-Forest “zombie films are about how space is reorganized, boundaries are reestablished, and characters follow new trajectories across a deeply unstable geography” (130). Cuando el espacio es tomado durante la invasión, los supervivientes necesitan volver a organizar los espacios previos en otros nuevos, para desplazar las fronteras de sus percepciones y reconstruir las identidades de esos espacios, asumiendo que lo que antes era un espacio personal, ya no lo es. Esto es lo que Jeff May llama un *blank space*, “an in-between space, an ‘other’-space, that results from the destruction of hegemonic and ideological spatial codifications” (286), y entiende que el “Blank space reflects the spatial inbetweenness and otherness that exists when a zombie outbreak disrupts pre-zombie

codifications” (May 290). El espacio es, por tanto, homogeneizado por el zombi, que no distingue dentro de fuera, público de privado, yo de ellos y, por tanto, no cuenta con un espacio individual que pueda crear. Para el zombi, por su falta de conciencia, el espacio no puede ser subjetivado, no puede ser percibido como personal. Lo que hacen los zombis es personificar la alteridad del espacio (post)apocalíptico: son no-sujetos invadiendo espacios y convirtiéndolos en no-lugares.

Cuando en *[REC]* los personajes que conocemos se infectan, inmediatamente se monstrifican no únicamente por su transformación física. Con la falta de conciencia aquellos que nos fueron presentados con historias personales y nombres propios pierden toda la identidad que tenían, obligando al espectador a aceptarlos como monstruos a pesar de haberlos reconocido como grupo previamente. Al mismo tiempo, al invadir el espacio al que solían pertenecer, su propia casa, los monstruos corrompen no únicamente su persona, sino también el lugar. Lo que solía ser su refugio es ahora su trampa, y uno a uno tanto los inquilinos del inmueble como los visitantes van monstrificándose y arrebatando al espacio la identidad que le pertenecía, lo que obliga a los supervivientes a seguir desplazándose en busca de un refugio interior que saben que no van a encontrar, a moverse sin rumbo fijo tratando de encontrar, o construir, un nuevo lugar en el que reinstaurar el orden.

***Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001): La fe como encierro.**

“No one will make us leave this house”

Los otros

En *Los otros*, Alejandro Amenábar diseña una clásica película gótica, que en su desarrollo retuerce el género hasta transformar un tradicional relato anglosajón protestante en una racionalista distorsión de una historia católica. A pesar de contar con los conocidos elementos góticos de la heroína y la casa aparentemente encantada, Amenábar desplaza el emplazamiento de los habituales castillos medievales en países católicos,¹⁷³ normalmente presentados como supersticiosos y amenazadores, a una mansión de una familia católica en una pequeña isla británica.¹⁷⁴ La casa, como en todo relato de corte gótico, es el núcleo de la acción; es el origen de lo siniestro, que irrumpe en las vidas de sus habitantes para desatar sus dudas y temores. La gran diferencia en *Los otros* es que la invasión, contrariamente a lo que suele presentarse, viene en este caso de dentro. Al terminar la película los espectadores descubren, junto con los mismos protagonistas, que los personajes a los que habían seguido durante toda la historia y entendido como víctimas de la invasión, son en realidad los asumidos como monstruos,

¹⁷³ No podemos olvidar que el género gótico se ha modernizado y adaptado a los tiempos, sustituyendo sus emplazamientos tradicionales: “Although the haunted castle was a crucial, even indispensable, element of early works of Gothic literature, the use of it in unchanged form in contemporary settings can considerably lessen the impact of the tale of the fear generated by the events of the story. Thus, in order for Gothic fiction to remain an effective genre, the haunted castle needs to evolve and change to continue to be relevant to readers in different times and societies” (Oakes 26).

¹⁷⁴ Como en la narrativa británica o irlandesa, en las que tratan por un lado de apartarse de la tradicional narrativa gótica inglesa, y por otro adaptarse a sus características locales: “Other writers of the nineteenth century, such as J. Sheridan LeFanu and Ambrose Bierce, change the haunted castle into a haunted house, in part, so their tales could be placed in contemporary settings” (Oakes 26).

los fantasmas que se resisten a abandonar la casa.¹⁷⁵ La invasión del espacio monstrifica en este caso al personaje, quien entiende a los fantasmas como monstruos que están tomando su casa cuando, finalmente, se ve obligada a reconocerse a sí misma como el invasor del espacio ajeno. Grace se ve obligada a asumir su propia monstruosidad, aunque nosotros no vemos la transformación: el monstruo del yo.¹⁷⁶

Durante toda la narración el espectador de *Los otros* se ve obligado a seguir a Grace como el personaje protagonista, la única perspectiva con la que cuenta se le obliga a identificarse con ella. Se trata, sin embargo, de una narración independiente aunque sesgada; en raras ocasiones la audiencia sabe algo más que Grace, aunque sucede por ejemplo con el descubrimiento de las tumbas de los sirvientes. La cámara, como punto de focalización narrativa principal, guía al espectador en la película y se mueve por la casa de forma independiente; acompaña a los personajes pero no se queda con ellos, a veces los precede y a veces los sigue. Ese punto de vista, prácticamente espía, invade su intimidad en la casa y obliga a la audiencia a hacer lo mismo, a acompañarla, convirtiendo al espectador en un invasor velado, forzado a identificarse con Grace, pero

¹⁷⁵ Es interesante que la película comience en forma de cuento infantil que la madre cuenta a sus hijos: “Now children, are you sitting comfortably? Then I’ll begin”. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que lo que la madre está contando a los niños no es un cuento de hadas, sino la historia del Génesis bíblico como origen de todo, incluyendo esta película. Por un lado, esta escena pre-créditos nos marca el tono religioso del personaje de Grace, narradora desde este momento y perspectiva absoluta del resto de la historia, lo que ayudará en parte a la restricción de información que se proporciona al narrador y que desemboca en el giro argumental final. Por otro lado, el hecho de que Grace se nos presente como narradora a través de una historia de apariencia infantil nos sugiere dos puntos más: por un lado, que no es una narradora confiable (y, efectivamente, al final de la película averiguamos que ella ha estado equivocada todo el tiempo), y por otro destapa el tono antirreligioso de la historia, al comparar el Génesis con un cuento de hadas.

¹⁷⁶ “They see themselves in crisis as innocent victims of a sick, image-obsessed society, or of ‘others’ who would wish to occupy their living space” (Jordan “Alejandro Amenábar and Contemporary Spanish Horror” 148)

no a ser ella. Por ello, cuando se llega a conocer que Grace es un fantasma, la identificación fuerza a humanizar a lo que hasta entonces entendía con el monstruo, y descubre que lo monstruoso de la película no son los propios personajes como fantasmas, sino su liminalidad, el hecho de habernos trasladado al otro lado y obligado a cruzar la línea que, en este caso, es la muerte.¹⁷⁷ Lo que monstrifica a Grace y sus hijos no es su naturaleza monstruosa o su calidad moral, sino el que rompan con dos convenciones hasta entonces aceptadas: que el monstruo debe de ser malvado y, por tanto, no deberíamos identificarnos con él, y que la verdadera monstruosidad reside en la liminalidad e inclasificabilidad.

El fantasma es el monstruo liminal por excelencia; aquel que ha cruzado la línea pero se ha quedado atrapado entre la vida y la muerte. Son la encarnación del recuerdo, la huella de los habitantes que queda impregnada en las paredes, la negación de la muerte, y también de la vida eterna. Gillian Beer, citada por Andrew Ng, afirma que “Ghosts are not the resurrection, but the insurrection of the dead” (166); los fantasmas son la rebelión de la memoria contra el olvido. Al negarse o ser incapaces de abandonar el espacio, los fantasmas reclaman el interior como refugio personal. Al controlar el espacio el individuo controla también su propia seguridad, implicando el control sobre la propia (no)vida. Esto da por sentado también un sentimiento de propiedad, de control a

¹⁷⁷ En casos como el de *Los otros* la situación es tan liminal que la línea entre la vida y la muerte ha desaparecido; los personajes la han cruzado sin darse cuenta: “Ghosts are, after all, liminal entities whose existence (meaning) paradoxically asserts their nonexistence (death, nonmeaning) as well (Ng168). Su existencia implica al mismo tiempo su propia falta de existencia, porque están muertos. No es que Grace rechace la pérdida, sino que no la ha reconocido, para ella no ha sucedido, y quizá sea esa represión del trauma lo que impregna la casa y llama los otros fantasmas.

través de la posesión y manipulación de objetos y espacios. Walter Benjamin, y Charles Rice, entienden que a través de la propiedad la actividad humana deja una impronta, una traza, en los objetos, “traces of inhabitation”,¹⁷⁸ y esto es lo que la figura fantasmal representa desde su liminalidad, la imposibilidad de abandonar un espacio que se considera como propio:¹⁷⁹ “The claiming of a space through the leaving of traces sets up a charged and ambivalent relation between an inhabitant’s objects, and the inhabitant’s subjectivity” (Rice 279). El habitante nunca desaparece completamente, su subjetividad habita el espacio en forma de recuerdos de todos los que lo rodeaban. Esta traza es la base de la casa encantada como tropo fantástico, el fantasma tan apegado a la propiedad que se resiste a abandonarla; ocupa la casa, pero no *es* la casa, como sucede en otros sistemas de creencias no occidentales.¹⁸⁰ Esto no sucede, sin embargo, en *Los otros*. En la película los personajes poseen la casa como el cuerpo es poseído en la posesión demoníaca, más presente en el imaginario católico que en el gótico protestante, y precisan del intermediario (el cura/la médium) para expulsarlos. Aquí los fantasmas son la casa porque ellos, físicamente, viven con ella; la casa los golpea, los manipula (las

¹⁷⁸ “The interiors not just the universe but also the étui of the private individual. To dwell means to leave traces. In the interior, these are accentuated” (Benjamin, 1935 9).

¹⁷⁹ Entendemos que la liminalidad en este caso proviene de las acciones de los vivos, luego tiene un cariz moral: “Nonorganic locales of the murders, as buildings, corridors and rooms are impregnated with the forcé of the hero/heroine’s fear and the victim’s anguish and pain” (Powell “A Touch of Horror” 175). Es la impregnación del espacio a través de la violencia, como en un asesinato. En *Los otros*, Grace mata a sus hijos, como una Medea o una Llorona moderna, y la violencia del asesinato los deja ligados a la casa, al espacio de la violencia y el trauma. Sin embargo, la película busca también abandonar esta explicación cuando nos presenta a los fantasmas de los sirvientes, de quienes no sabemos nada de su vida, por lo que no tenemos razones para considerar que su permanencia en la casa deriva de un acto violento. A pesar de ello, los personajes recuerdan a la novela que se considera la inspiración de *Los otros*, *The Turn of the Screw* (Henry James), en la que los dos sirvientes eran precisamente los antagonistas, lo que nos puede hacer pensar que sea su historia personal la que los ha dejado ligados a la mansión.

¹⁸⁰ Los personajes de *Los otros* perciben la casa siempre desde el punto de vista de la propiedad: “This house is ours” “No one will make us leave this house”.

puertas que atacan a Grace o las cortinas que desaparecen como amenaza a los niños),¹⁸¹ o al menos así lo parece a ojos de su protagonista que, al fin y al cabo, son los ojos del espectador también. El punto a tener en cuenta en este caso es que es un mero asunto de perspectiva, de enfrentamiento entre planos vitales, ya que los mismos sucesos que asustan a Grace y la hacen sentirse invadida en su casa (encantada) son de hecho provocados por los mismos vivos que están sufriendo la convivencia con unos habitantes que se resisten a irse, la familia. La casa, como el espacio personal de estos personajes, representa una extensión emocional y física de sus cuerpos; la casa encantada es su posesión y su muerte, al morir los cuerpos, su impregnación monstifica la casa. *Los otros* no cuenta la historia de unos vivos que sufren una ocupación de la propiedad, sino que son los muertos los que la poseen espiritual, pero no físicamente.

La muerte es lo que monstifica a estos personajes y, sin embargo, se presenta en la película como un acto cognitivo más que factual (Briefel 97). A los ojos del espectador, Grace y sus hijos no mueren realmente hasta que no advierten que sus cuerpos están muertos y, sin embargo, una vez se dan cuenta su estado físico no cambia, como en el de los sirvientes, aunque el mental sí lo hace. Cuando los protagonistas toman consciencia de su propia historia se ven obligados a tomar una decisión: cruzar la línea o quedarse donde están. El estar muertos no cambia su relación con el espacio que

¹⁸¹ Estas manifestaciones físicas en la casa representan un enfrentamiento constante entre el nosotros y el ellos, “los otros”, que culmina en el momento en que nosotros mismos, los espectadores que se identifican con los personajes, pasamos a ser los otros. Por ejemplo, cuando Víctor y sus padres abren y cierran las cortinas, para luego llevárselas, están dejando paso a la luz que es la vida para ellos, pero la muerte para los niños, aunque ya no les afecta porque ya están muertos. La casa misma es la corporeización de esta batalla por el espacio, ya que cada modificación en un plano afecta al otro, y evidencia la existencia de los dos lados, luego refuerza la separación del Otro.

habitan, pero sí la forma en que nosotros los entendemos a ellos y, por tanto, al lugar: al haber considerado la casa como encantada por “los otros”, a los que creían fantasmas, cuando los protagonistas se reconocen a sí mismos como espíritus tienen que mantener la consideración de la casa monstrificada y, por tanto, comenzar a verse a ellos mismos como monstruos. Esto supone un problema serio para Grace, quien considera una aberración la convivencia de vivos y muertos que Dios no permitiría, sin saber que su propia existencia está negando su doctrina, ya que ella misma es la que ha cruzado al otro lado, aunque no sea consciente. Ella, que juzga desde su creencia religiosa la superstición que encarnan las fotos de los muertos, tira los libros con las imágenes (“no los quiero en esta casa”) y vive con miedo constante a la presencia de los muertos sin saber que es uno de ellos. La muerte es en *Los otros* el gran tabú, pero también lo inefable que ellos mismos representan: “Lo no dicho [...] los habitantes secretos de la casa” (Imbert 535). La presencia de la muerte, lo que siempre entienden pero no reconocen, transfiere su liminalidad de los sujetos al espacio, monstrificando la casa como un lugar “siniestro”,¹⁸² despojándola de la capacidad de ser un hogar.

La experiencia de la casa encantada se basa, precisamente, en la transformación del espacio doméstico en un espacio siniestro.¹⁸³ Se trata del cambio en la relación entre

¹⁸² Entendido desde la teoría freudiana del *Unheimlich* (1919), ya comentada anteriormente.

¹⁸³ Anthony Vidler apunta en su monográfico sobre el espacio y lo siniestro su origen en el sentimiento de desarraigo producto de la I Guerra Mundial, y la necesidad de asentamiento de una población europea que ya no se siente segura en su propio hogar (7). Es significativo que *Los otros* se ambienta, precisamente, en la posguerra tras la II Guerra Mundial, en un momento de desconcierto y temor para los británicos en el que, además, muchas familias sufrieron la tragedia de los soldados que no volvían a casa, como en el caso de Grace y su marido. Al localizar la película en ese momento y lugar Alejandro Amenábar ahonda en el tropo del fantasma como trauma de la guerra, y en la casa encantada como consecuencia del mismo.

el espacio objeto (el espacio doméstico) y el sujeto, que pasa de reconocer un lugar como familiar a percibir que el mismo ha cambiado y ya no le pertenece. Ng apunta que el espacio doméstico es una experiencia subjetiva que absorbe los deseos, conscientes e inconscientes, de sus ocupantes (11). La melancolía o el trauma del habitante se proyecta en un objeto, la casa. En *Los otros* el trauma obliga a Grace a repetir una y otra vez el momento bloqueado del asesinato, y eso le impide abandonar la casa (Ng 158); al quedarse impregnado en el lugar el trauma reprimido se traduce en lo siniestro, la posesión del inmueble y su “dedomesticación”. La casa en *Los otros* se ha convertido en un espacio de doble duelo; en primer lugar por el padre ausente, en segundo por los protagonistas muertos que han reprimido el trauma de la violencia. La casa es, por tanto, un doble de los sujetos, una división producto del duelo (Ng 149); el doble es la extensión del sujeto en forma de alter-ego, la casa es el doble de Grace porque cumple dos de sus funciones principales: protege a sus hijos de la luz que los daña, y también de las influencias externas contra su religión, en lo que ella más cree y sus paredes refuerzan su modo de vida y sistema de creencias.¹⁸⁴ La casa, como tradicional representación de la madre, protege a sus habitantes, y se identifica inmediatamente con Grace, que tiene que luchar contra la propia casa para evitar la entrada de la luz que daña a los niños.¹⁸⁵ La madre ha transferido su trauma, el asesinato de sus hijos, a la casa, asumiendo que ella es la materialización de los esfuerzos de sus invasores, los otros, por

¹⁸⁴ Es interesante pensar en el significado del nombre de Grace, tanto en español (Gracia) como en inglés. Según el DRAE, gracia es “En la doctrina católica, favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación”. Irónicamente, a pesar de la fe de Grace y su esfuerzo por seguir la doctrina para salvarse a ella y a su familia, su propia condición de fantasmas contradice su propio nombre.

¹⁸⁵ La casa encantada suele representarse como el útero, un “uncanny womb” (Creed *Phallic Panic* xiii).

dañarlos; el personaje transfiere su propia monstruosidad al espacio para evitar enfrentarse a ella.

Este espacio en el que se proyecta la protagonista se define por su interioridad, asociado a la protección de la casa. Pero también al control familiar que esta establece sobre sus hijos.¹⁸⁶ La casa es un espacio interior claustrofóbico, lleno a su vez de espacios interiores sin conexión con el exterior (sótano, armarios, ático). Estos espacios internos al propio interior son creados por el mismo espacio, un mundo paralelo exclusivo para los habitantes de la casa que establece un control sobre ellos, siendo al mismo tiempo protección y tumba. La casa parece fuera del tiempo; por su decoración, por su localización atemporal y por la falta de referencias internas, es inmóvil. Por eso, salvo por las referencias a la guerra, no sabemos en qué momento se encuentran, y los criados muertos un siglo antes no desentonan, nada los hace ver anacrónicos: todo se mantiene, nada cambia y la familia no puede escapar de eso.¹⁸⁷ La casa familiar está sucia y descuidada; es un gran recinto prácticamente vacío, sin referencias temporales, con más de cincuenta puertas cerradas con llave.¹⁸⁸ Es un gran espacio formado por interiores a los que una sola persona, Grace, tiene acceso.¹⁸⁹ Sus habitaciones, enormes y

¹⁸⁶ Una lectura tradicional de estos interiores personales es su reflejo de las estructuras familiares. Cuando el interior representa lo femenino, la madre encerrada en la casa, el exterior suele ser asociado a lo masculino, el padre que se ha marchado.

¹⁸⁷ Esa es también la razón por la que el propio espacio se mantiene en un limbo temporal y los criados, a pesar de ser fantasmas, no pueden atravesar las puertas cerradas: están en el espacio fantasmal al que pertenecen, el espacio post-vida, pero Grace no se ha dado cuenta.

¹⁸⁸ Todas, incluso el piano.

¹⁸⁹ La familia vive bajo la angustia de tener que andar abriendo y cerrando las puertas. Estas puertas representan el peligro, pero son también el enlace entre dos mundos: el exterior y el interior. La casa tiene que adaptarse a los niños, las puertas se abren y cierran a su paso pero no pueden hacerlo ellos mismos; Anne y Nicholas tienen miedo de estar solos en la casa, precisamente porque nunca lo están. Son

con grandes ventanales, están hechas para que pase la luz, pero cerradas para que no lo haga; la familia ha convertido con su presencia una casa en una tumba oscura y silenciosa, en la que viven encerrados y apartados del mundo: “The only thing that moves here is the light”. Es este juego con la luz lo que realmente construye el espacio doméstico, el propio encierro de la familia.¹⁹⁰ En un ambiente extremadamente religioso, la madre se esfuerza por proteger a su familia de cualquier influencia exterior que pueda corromper el mundo que ella ha creado, en el que la religión lo domina todo, controla cada aspecto de sus vidas, y el hermetismo intelectual de la casa se traduce en su cerrazón física: la luz, el laicismo, tiene prohibida la entrada a la casa. Todo está controlado; sin embargo, es un control que no funciona, no pueden controlar a la razón que se abre cada vez que los otros abren las puertas y dejan pasar la luz.¹⁹¹

La casa, a pesar de ser un espacio hermético en el que no puede entrar ni la luz, es un universo poroso; los otros, los “invasores” cruzan puertas que unen ambos niveles, atraviesan las líneas que separan a los vivos y los muertos, igual que lo hicieron Grace y sus hijos. Pero, al mismo tiempo, esta porosidad interior se equilibra con el aislamiento

incapaces de ser independientes porque siempre necesitan a alguien que los cuide, que abra y cierre las cortinas y las puertas. El control de la familia reduce la autonomía de los niños, e impide que puedan pensar por sí mismos.

¹⁹⁰ Y sin embargo, la casa, aún a oscuras, siempre es más luminosa que el exterior, un lugar vallado y rodeado de niebla. Incluso de día, el exterior se mantiene oscuro y gris, la luz que entra desde fuera parece más luminosa dentro del salón que fuera.

¹⁹¹ Cuando se da el enfrentamiento final con los nuevos habitantes y la médium, este sucede a través de una puerta: cuando Grace la abre se enfrenta con la razón, con el otro lado. La puerta es el primer enlace entre los dos niveles físicos, la médium y la niña. Este es el único momento en el que el espectador abandona momentáneamente el plano de Grace para entrar exclusivamente en el otro plano; es el momento más liminal, en el que ambos mundos se juntan, y por un momento pasamos al otro lado y vemos lo que los “intrusos” están viendo (papeles que vuelan, mesas que se mueven). Es el único instante de luz y razón, el momento al que la madre no quiere exponer a sus hijos; es el momento de epifanía para ellos, en que se dan cuenta de lo que realmente ha pasado y pueden exponerse a la luz, los tres juntos.

exterior,¹⁹² que impide a los habitantes de la casa relacionarse con nadie: “The house is continually locked and fortified against the outside [...] Grace is caught between the world of the living and the dead, highlighting the porosity of her home” (England 359-360). La casa, la tumba de Grace, es un encierro que ella no puede abandonar y, por ello, se niega a que sus hijos lo hagan;¹⁹³ su vida de encierro solo cobra sentido a través de sus hijos, los únicos que no han podido escapar de ella: “you’re not missing anything, you are much better at home”. A Grace el peligro que identifica con el exterior de la casa le impide salir y continuar con su vida; su propio miedo la mantiene recluida. El exterior de la casa es el verdadero espacio liminal físico en la película, el que separa el territorio de los muertos en vida, la tumba que es la casa, del espacio de los vivos. El jardín, donde están las tumbas, es un cementerio, el lugar donde sus cuerpos descansan, que los separa de la vida. La casa es una cárcel, por ello esa verja es la frontera, el límite para ella; para los niños, controlados y encerrados por su madre, el límite son las ventanas, es la luz. No es un límite real, ya no, porque la luz no puede matarlos cuando ya están muertos; tras su muerte, su límite es su propia madre, los lazos familiares y la figura de autoridad. Su barrera es la fe de su madre, la creencia que ellos han superado pero ella no.¹⁹⁴ La

¹⁹² “Everybody is leaving this damn island”, dice Grace, lamentándose de su aislamiento y abandono.

¹⁹³ La casa es un sistema de protección pero también un sistema de control patriarcal, representación de la iglesia (Altemir Giral 279). Se trata de que todo el poder que ejerce Grace funciona únicamente cuando Charles, su marido, está ausente. Sin embargo, cuando él vuelve, la casa ya no es su espacio, es el de Grace. Con su partida ha perdido su lugar, y cuando vuelve solamente puede despedirse, no puede quedarse porque el espacio es otro, igual que su propia familia. La vuelta del padre es, además, otra representación de lo *uncanny*; la familia reunida desfamiliariza el espacio doméstico, porque él ya no pertenece a ese lugar. Tampoco él sabe que está muerto, no hasta que llega a la casa y se da cuenta de que viene a despedirse. La muerte lo ha llevado ahí, pero ya no tiene nada que lo retenga en ese lugar.

¹⁹⁴ Cuando Grace atraviesa la verja por primera vez, la cámara se sitúa en un plano picado extremo, casi cenital, y la observa y la sigue desde arriba, como si fuese un dios que la juzga pero no la detiene ni la castiga: la abandona.

religión es en *Los otros* el control y la imposición de la madre; aunque los niños, especialmente Anne, cuestionan la doctrina y no terminan de respetarla como se les exige, la religión es también la penalización (se les castiga leyendo la Biblia).¹⁹⁵ La casa representa eso para los niños, el templo impenetrable y el control parental; es oscura y hermética, sagrada pero represora.¹⁹⁶ La casa es la madre, la transferencia del monstruo en el que se ha convertido Grace.

Lo que convierte a Grace en un monstruo es el mismo sistema de clasificación que ella ha establecido y del que, sin darse cuenta, ha dejado de formar parte, arrastrando al espectador con ella. Cuando Grace se siente amenazada por lo que cree son fantasmas, clasifica al invasor de su espacio como un monstruo, porque para ella han roto con las normas de lo natural (la vida después de la muerte), de lo moral (su fe religiosa) y lo grupal (son una amenaza para su familia, el núcleo del grupo). Al haber concluido que los otros son el monstruo y haber obligado al espectador a identificarse con eso, cuando se descubre a sí misma como invasora, no puede cambiar su sistema de clasificación ya es tarde, luego tiene que verse como monstruo a sí misma.

¹⁹⁵ Aviva Briefel interpreta a Grace una figura católica a través de su frigidez, la mujer religiosa que rechaza el cuerpo y el sexo (103).

¹⁹⁶ Merece la pena señalar en este caso la escena del trastero, una de las primeras en las que Grace se enfrenta directamente con sus propios miedos dentro de la casa, y se acerca a sus invasores. El trastero es el negativo de la casa; es un espacio pequeño, luminoso y lleno de cosas (cosas que no vemos porque están tapadas con sábanas). Es el espacio de la verdad, ocultada bajo las telas, con imágenes que son presencias escondidas y siniestras. Lo primero que destapa Grace es un Cristo, su religión que la aparta del mundo y le oculta la realidad; lo último es un espejo, que la refleja y la obliga a enfrentarse a ella misma, a la realidad de que ella es un fantasma (cubierto por una sábana), de que ellos son los otros.

La relación de la familia con la mansión es de posesión, y Grace es el enlace entre ambas, la presencia que la impregna; la hostilidad de la casa que poseen viene de la represión de los recuerdos del crimen de Grace.¹⁹⁷ Por momentos, la misma casa parece ponerse agresiva, como un ente independiente que realmente refleja el trauma aplacado de Grace y la familia. No solo se abren y cierran por sí solas puertas y ventanas, también la golpean y amenazan a los niños al desaparecer las cortinas. La casa se presenta como un espacio hostil, un antagonista que acoge a los invasores que están en el otro nivel.¹⁹⁸ La línea que ha cruzado la familia uniendo ambos planos, el de los vivos y el de los muertos, es lo que los hace negarse a dejar la casa. Grace y sus hijos poseen la casa, pero no lo saben; su invasión es una simbiosis con un edificio que es casi orgánico, que forma parte de ellos. Cuando la familia se enfrenta a la médium realmente está pasando por un exorcismo, por el encuentro con un intermediario que intenta cerrar la puerta que conecta ambos mundos, la que ellos abrieron. Por eso la médium puede poseer el cuerpo de la niña; los niños, como los que menos creen en la religión y sean más abiertos con otras creencias, son los que más detectan su presencia, son el canal que Grace no puede ser, porque su fe se lo impide.¹⁹⁹ Su conexión con la casa la empuja a entender la

¹⁹⁷ En su "Lecture XIX", Freud describe el caso de represión de un paciente, comparable a la represión de Grace, de la siguiente manera: "Instead of recalling, he actually goes again through the attitudes and emotions of his previous life which, by means of the so-called 'transference,'" (Freud "Resistance and Suppression" 251).

¹⁹⁸ Freud describe la resistencia de algunos pacientes a la terapia psicoanalítica como una hostilidad que impide el enfrentamiento del problema: "The same struggle during the analytic treatment opposes anew the efforts to carry this unconscious thought over into consciousness. This process we felt as a resistance." (Freud "Resistance and Suppression" 254-55). Para Grace, su negativa inconsciente a enfrentarse a la verdad de su trauma es la resistencia que le impide abandonar la casa que ella y su familia están poseyendo, y esta posesión se traduce en la hostilidad que la misma casa demuestra hacia ella.

¹⁹⁹ Las cortinas son lo único que Grace y su familia tienen para defenderse de su enemigo inmediato (la luz), pero cuando ella se desquicia y decide pasar al ataque contra sus invasores, abre todas las cortinas,

invasión de “los otros” como un ataque a su persona, a su propio cuerpo y, como ella es el elemento principal de identificación y conexión con la audiencia, el espectador asume que ellos son los vivos y la casa está encantada por otros intrusos. Los niños, sin embargo, no entienden lo que sucede como invasión, y esto ayuda a que el espectador los identifique como parte del problema y lo haga aún más siniestro, cuando realmente son también las víctimas. Anne es, de hecho, la primera en percibir a los “intrusos”, y la única que tiene curiosidad e intención de razonar sobre lo que está pasando, actitud hacia la que también arrastrará a Nicholas. Es la primera que trata de escapar por la ventana, por la fuente de luz (y de razón).²⁰⁰ Esa es la primera y última vez que los niños abandonan la casa y lo hacen buscando algo, respuestas, porque las que les da su madre, desde su fe, no los convencen. Cuando los niños salen y se enfrentan a la verdad al ver cementerio, viven su momento de catarsis sin necesidad de atravesar la verja como su madre. Cuando se enfrentan a la verdad y pasan por el primer estadio de negación, rehúsan toda comunicación con el otro lado. Anne le dice a Nicholas: “don’t talk to them, they’re dead”, demostrando que ella ha aceptado esta posibilidad mucho más rápidamente y con más naturalidad, aunque con miedo, que su madre. Mientras tanto, el niño no reconoce a los muertos como tal porque no llevan cadenas ni sábanas, porque son como ellos. Los niños y la madre se enfrentan de formas diferentes a su propia

para que nadie pueda ocultarse en la oscuridad, que es justo lo que ellos han estado haciendo toda su vida. Ahí descubre su propia casa, se descubre a sí misma ante nuestros ojos; se siente vulnerable por ser invadida en su propia casa, su identidad y su persona.

²⁰⁰ La luz es la exposición a la razón, la salida al exterior: Ms. Mills dice a Grace: “if you never expose them to daylight, how would you know they are not cured?”; si los niños no conocen nada más que la casa y a su familia, nunca van a ser capaces de desarrollarse como individuos independientes.

condición. Para los niños este es un momento de liberación de lo que siempre los ha retenido y encerrado; por fin pueden exponerse a la luz y a la razón.²⁰¹

La catarsis de Grace llega, sin embargo, cuando trata de salir de la casa para buscar ayuda en el pueblo. Está tratando de escapar pero no hay salida, salir de la casa y adentrarse en la niebla es entrar en un laberinto que refleja su propio estado liminal; no está dentro de la casa pero tampoco está fuera; como Ms. Mills apunta, “The fog won’t let her go any far”. Es en ese momento que tiene que enfrentarse a sí misma, y es el primer paso hacia el descubrimiento que hará al final: que ellos mismos son “los otros”. Cuando Grace deja la casa empieza la transición de su consciencia, el bosque cambia la casa como espacio interior de protección y a ellos como personajes: la casa pasa de ser suya a ser de otros, y ellos mismos dan el paso de vivos a muertos en su propia consciencia. Este es el momento real de establecimiento del punto de partida, la “dialéctica dentro vs. fuera, yo vs. los otros” (Imbert 535); cuando la película nos sitúa del lado del yo desde su inicio, dentro de la casa, al abandonarla Grace los espacios se invierten y las identidades también, y el yo se transforma en el otro. El bosque que rodea la casa, el exterior limítrofe con el mundo de los vivos, es un lugar de desorientación, sin referencias, cuyos únicos límites son una densa niebla. El bosque representa el túnel final, la luz que tienen que atravesar los personajes para morir realmente, lo que no han podido hacer antes. Es el enlace con la muerte real, atravesar el bosque es morir, y por eso ella encuentra ahí a su marido, que acaba de caer en la guerra. Él se perdió en su

²⁰¹ Sin embargo al final de la película, cuando por fin son libres, cuando ya no hay niebla y pueden dejar la casa, ya no lo harán, porque no tienen dónde ir.

propia muerte, atravesó el túnel hacia el limbo solo para despedirse de su familia, pero una vez lo ha hecho ya no tiene ningún asunto pendiente, ya puede irse, y para hacerlo volverá a atravesar el bosque. Cuando Grace lo intenta también para ir al pueblo, el mundo al que ya no pertenece, ambos planos comienzan a acercarse, y ella empieza a enloquecer. Su demencia es producto del acercamiento al mundo de los vivos que para ella es el pasado, el pasado en el que mató a sus hijos en un ataque de locura. Esta incursión en el exterior es su momento de catarsis, ya precedido por el espejo,²⁰² porque se ve obligada a enfrentarse a su propia naturaleza y, al mismo tiempo, a su crisis de fe. La casa en la que ha estado encerrada hasta el momento es su encierro en la religión; la familia se ve obligada a creer, a quedarse a oscuras en una caverna platónica. Salir supone enfrentarse a la verdad y romper con sus creencias, algo que hasta entonces solamente los sirvientes han hecho, y que ayuda a ver a los niños que hay algo más allá de la verja del caserón.²⁰³ El problema del enfrentamiento de Grace con su realidad viene de que acaba con todo su sistema de creencias. En la película se habla constantemente de la vida después de la muerte desde el punto de vista cristiano: el cielo, el infierno, el limbo. Sin embargo, su misma existencia como fantasmas niega esa posibilidad, aunque no sean conscientes: ellos ya han pasado a la otra vida pero no lo saben. Si al limbo van los niños no bautizados y al infierno los asesinos, como Grace explica a sus hijos, ¿dónde están ellos? Su misma existencia niega su doctrina, porque no es el cielo ni el infierno, sino

²⁰² El juego de espejos aparece en otras ocasiones durante la película, haciendo parecer la casa más grande y laberíntica, un espacio engañoso que obliga a que Grace se enfrente a sí misma.

²⁰³ “There are things your mother doesn’t want to hear, she only believes on what she was taught” (Ms. Mills a Anne).

una especie de espacio liminal, casi un limbo que no llega a serlo. Cuando se enfrentan a este hecho, a que están en un momento de vida después de la muerte, se derrumba la fe de Grace frente a sus hijos: “I don’t know if there is even a limbo”. La familia descubre que no hay juicio para el alma, ni cielo ni infierno. El descubrimiento de su muerte es un problema de identidad para Grace, que tiene que asumir que es un fantasma, por lo tanto que los fantasmas existen, y desde su dogma católico esto implica la negación de la vida después de la muerte, del cielo y el infierno. La vida fantasmal es una distorsión de su deseada vida eterna a la que la casa la ha empujado. La casa, encantada por la familia, es la materialización de su monstruosidad. Su transformación personal modifica el espacio hasta convertirlo en un monstruo en sí mismo por su propia invasión y, al mismo tiempo, les obliga a enfrentarse a una verdad que han querido ignorar: ellos mismos han sido siempre los monstruos.

***El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004): El parásito**

“La casa es muy grande, y está llena de recovecos [...] podría incluso irse moviendo por toda la casa, esconderse en donde ustedes ya han mirado”.

El habitante incierto

Las historias de *El habitante incierto* y *Mientras duermes* rompen con los esquemas presentados en las dos películas anteriores, en los que la invasión del espacio doméstico tiene un origen sobrenatural o sobrehumano, y se presenta en los propios habitantes de la casa quienes, a través de su propia transformación en monstruo, monstrifican su propio espacio invadiéndolo. En los dos siguientes casos a analizar la dinámica de la invasión del espacio proviene de nuevo del propio protagonista de la

historia pero, en este caso, el origen de su monstrificación no es sobrenatural, sino humano, moral y psicológico. Tanto Félix como César, en *El habitante incierto* y *Mientras duermes* respectivamente, se convierten en monstruos a través de la invasión de casas ajenas, transfiriendo su monstruosidad moral a esos espacios, y monstrificándose mediante sus propias acciones. La casa, el espacio doméstico, gana pues una importancia fundamental en estas dos historias en las que, a través de su invasión, se desvela el monstruo.

La película *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2004), es un *thriller* psicológico desarrollado alrededor del rol de la casa como espacio doméstico y refugio emocional del individuo. En ella los personajes asocian sus problemas mentales y sentimentales con su casa, supliendo sus carencias y abandonos a través del espacio en una historia de obsesión y miedo a la soledad. La historia presenta una diferencia fundamental con otras películas del género de *home invasion*. El invasor,²⁰⁴ en este caso, no es agresivo ni violento, no trata de dañar abiertamente al habitante: es un parásito y, por tanto, no puede permitirse acabar con el individuo del que se sustenta. Además el invasor no es solo un parásito, sino también una víctima que se convierte en agresor tras sentirse invadida en su propio espacio, comenzando una espiral de violencia inherente al personaje y su relación con el lugar. Cuando Félix decide comenzar a habitar la casa de Claudia, se convierte en un parásito producto de su propio miedo, que lo ha expulsado de

²⁰⁴ Refiriéndonos a la invasión de Martín que Félix imagina, y a su propia invasión de la casa de Claudia.

su espacio: el invasor, el Otro, en este caso es él mismo, quien ha creado un peligro inexistente que invade su territorio para, finalmente, abandonar el lugar.

La película comienza con unos créditos que son, precisamente, los planos de la casa donde va a desencadenarse la acción, advirtiéndolo al espectador de que este espacio tendrá un papel protagónico. Félix es arquitecto, trabaja con planos, y él mismo reformó esa casa, construyendo lo que va a ser la base de su locura. Sus problemas mentales vienen, pues, de sí mismo, de sus problemas personales que sublima en esa obsesión. Los planos de la casa durante los créditos confirmarán esa idea, cuando terminan convirtiéndose en la silueta de un hombre; la película conduce al espectador de la casa como punto de partida, presentada como espacio de acogida personal que se corrompe con su invasión al cuerpo humano como contenedor al mismo tiempo de la identidad personal y de su distorsión, la locura. Para Gaston Bachelard, el hogar es el espacio de los sueños, donde no solamente se sueña dormido, sino también despierto (36). En este caso, los créditos de *El habitante incierto* nos introducen en un espacio doméstico diferente, que no es solamente el de los sueños, sino también el de las pesadillas: la casa y el cuerpo como contenedores de la corrupción humana.²⁰⁵

En la película la casa de Félix es grande, apabullantemente grande. Como Vera,²⁰⁶ su exnovia, le reprocha “[en su casa] es imposible encontrarse, es demasiado

²⁰⁵ Los créditos son, además, un homenaje a Hitchcock, reconociéndose en sus formas, ritmo y uso de la música, una referencia a Saul Bass. El filme será, desde el primer momento, una claustrofóbica historia alrededor de nuestra relación con el espacio doméstico, como un homenaje al cine de Hitchcock, desde *Rear Window* (1954) a *Rope* (1948).

²⁰⁶ Como su propio nombre indica, la portadora de la verdad.

grande, demasiado espacio, demasiado perfecta”. La casa lo representa a él, que transfiere su personalidad a su espacio más personal, por lo que todos los reproches hacia su casa son, en realidad, reclamos a su persona: a los ojos de su expareja, Félix es frío y vacío. La casa la ha reformado él, la ha modelado a su gusto, es su imagen convertida en un gran espacio complejo y vacío que lo representa en profundidad. La casa, con paredes falsas, estanterías que se mueven, ático y sótano, es la metáfora de su mente, compleja y laberíntica. Una vivienda demasiado perfecta en la que el estructurado y cuadriculado Félix se siente cómodo, seguro, y en la que cualquier imperfección será rápidamente detectada y corregida. Una casa en la que cualquier descuido será un claro síntoma de que algo dentro de él, en su mente, no está funcionando bien. Así, cuando Félix empieza a notar desperfectos en la casa, como la cuchilla de afeitar usada o la cama deshecha, su mente le empieza a engañar, y crea la presencia del intruso, del parásito producto de su paranoia. La casa tan grande es, además, una clara representación del excedente de espacio personal en una pareja que se acaba de romper; en una casa tan grande en la que hay demasiado espacio en la mesa o en la cama, está claro que la relación está muerta. La relación de Vera y Félix se acaba, y todo el espacio que ella ocupaba, con sus cosas, con su presencia, se vacía al dejarlo. Pero la figura de Vera no abandona la casa, igual que no sale de la mente de Félix, y ese vacío se llena con la locura del arquitecto, y se confirma al final de la película. La casa de Félix es el reflejo de su persona tras la ruptura; cuando Vera se lleva sus cosas, vacía la casa y lo deja solo.²⁰⁷

²⁰⁷ Además, el chalet donde vive Félix es constantemente comparado con la casa de Vera, el lugar por el

Claudia reconoce esta importancia del espacio doméstico en su relación con Martín también; el tamaño de la casa y sus problemas de movilidad les impiden enfrentarse a sus problemas como pareja. Claudia, hablando con Bruno de su relación con Martín, le dice que tienen: “Conversaciones que empiezan en una habitación y no acaban, porque él se va a otra. Reproches que nunca llegan a sus oídos porque él desaparece. Las últimas semanas las pasó encerrado en el sótano porque yo no puedo bajar”. Claudia no puede andar y tiene una casa adaptada a sus necesidades excepto por un rincón: el sótano. Esta habitación, a cuya importancia volveremos más tarde, es el refugio de Martín en la pareja, el lugar al que escapa cuando no es capaz de enfrentarse a los problemas en su matrimonio. El espacio, como representación de las relaciones, simboliza los sentimientos de las parejas y su forma de enfrentarse a sus propios conflictos; las casas grandes encarnan en este caso la frialdad y lejanía de las parejas, que acaban rompiéndose y dejan de compartir el mismo espacio. Precisamente, en los días que Félix comparte espacio en la casa con Claudia, aún sin que ella lo sepa, él establece unos vínculos emocionales con ella, llegando a considerarse su pareja, y empezando a sentir celos de Bruno. El compartir el mismo espacio supone, en cierto modo, participar de un mismo orden mental; al vivir en casa de Claudia, Félix llega a creer que tienen algo en común, pero ella no será capaz de reconocer este vínculo, ya que nunca llega a saber que él es un parásito en su casa.

que ella lo ha cambiado: un pequeño piso de 40 metros, extremadamente luminoso, con grandes ventanas y luces constantemente encendidas, cálido y, como el mismo Félix reconoce, acogedor. Este espacio será la contraposición entre las dos personalidades, la fría y vacía casa de Félix frente al hogareño espacio de Vera. Como ella misma dice, en una casa así una pareja no podría dejar de encontrarse: estarían obligados a afrontar los problemas y solucionarlos juntos. La evasión de la realidad no es una opción como sucedía en la casa de Félix ni, como averiguaremos más tarde, en la de Claudia y Martín.

La primera escena de la película ya nos indica que toda la historia va a desarrollarse alrededor del espacio de la casa como espacio de intimidad y objeto de invasión, invasión introducida a través de la observación ilícita. En un plano general de la fachada delantera de la casa de Félix, que recuerda ciertamente a *El imperio de las luces* de Magritte,²⁰⁸ vemos a un hombre desconocido al que vemos de espaldas, observando desde fuera la puerta de entrada. No podemos verle la cara, luego puede ser cualquiera; podemos ser, incluso, nosotros mismos, los espectadores. La mirada, la observación, funciona como una fuerza externa que amenaza con irrumpir en la intimidad del hogar; la mirada del hombre es la posibilidad de la invasión, por él y por nosotros mismos. El plano se abre y se cierra, identificando nuestra mirada como espectadores con la del observador externo, con el Otro, y mediante un *travelling* se acerca a la puerta, invitándonos a entrar, a invadir esa intimidad de los personajes con nuestra presencia. Una vez la cámara se acerca a la puerta y entra en la casa, nos la presenta por dentro. En un juego de apertura de puertas y angustiosos reflejos que asustan a Félix, Vera, entra en la casa sin avisar, invadiendo su intimidad, y predisponiéndonos para lo que más tarde sucederá. Durante toda la película este miedo de Félix a los intrusos en su casa, a alguien irrumpiendo en su vida, lo perseguirá, y será él mismo el que reproduzca sus miedos cuando pase de invadido a invasor. En cuestión de unos días, una persona presumiblemente estable en sus emociones pasa a un estado de terror que lo conduce a la paranoia, y de ser la presa de sus propios miedos, se convierte

²⁰⁸ Pintura que parte, precisamente, de que no todo es lo que parece y de que un mismo espacio (la casa) puede contener al mismo tiempo el día y la noche, la víctima y el monstruo.

en un depredador. De esta forma, toda la película está llena de anticipos que nos hacen darnos cuenta de lo que va a pasar, de lo que se está construyendo en la cabeza de Félix. Desde la primera noche, en la que en la televisión de su casa ve un documental sobre pájaros que invaden nidos ajenos y reemplazan a los polluelos reales con sus propios huevos, la imagen del parásito se va construyendo alrededor del personaje, preparándonos para lo que va a ocurrir.

El problema de Félix parte de su ruptura con su novia, el abandono del hogar de su pareja lo deja en un vacío personal y espacial que se ve obligado a llenar con su propia paranoia. Al no conseguir superar la ruptura con Vera, su relación con el espacio cambia también; siente que su casa ha sido invadida y la figura de su pareja ha sido reemplazada por una presencia desconocida, por lo que decide invadir otro espacio y crear su propio vínculo que sustituya a su pareja. Con el abandono de Vera, la casa no se convierte en el refugio personal que debería ser, sino en una cárcel que refleja su propia mente, identificando la locura como prisión emocional. La asociación de Vera con la casa sigue allí cuando ella se va, y el propio Félix la reemplaza con otra entidad, el habitante fantasma que imagina. Esto se refleja en su relación con la casa, con todos los rincones de ese espacio.

Al reemplazar la ausencia de Vera, Félix se convence de la presencia de un extraño, un invasor en su casa al que, sin verlo, monstrifica. Para Bachelard, la casa es el elemento de protección familiar vinculado con la madre; la casa es la protección en el hogar y se relaciona con la infancia y los recuerdos, es el lugar de crianza. Y, sin

embargo, puede ser no solo el lugar de protección, sino también de encierro, una prisión en la que el individuo se ha auto-encerrado. La invasión de la casa es un ataque directo a la persona, y el intruso en el hogar es automáticamente entendido como monstruo. La ausencia del invasor, por otro lado, ayuda a la construcción de la presencia monstruosa en la paranoia de Félix, y colabora en su propia transformación: si el agresor no tiene cara puede ser cualquiera, puede llegar a ser él mismo, como efectivamente sucederá. Cuando el otro invasor, presuntamente Martín, aparece llamando a la puerta se le presenta desde el anonimato. Las luces y los ángulos nos impiden en todo momento verle la cara cuando entra, creando así una mayor sensación de peligro. Al mismo tiempo, la falta de rostro y de nombre del invasor, en su momento, permite una identificación con él que complementa todo el proceso previo, en el que el movimiento de la cámara y el sonido nos hacían entrar en la diégesis como elemento externo, como el Otro. La presencia de este sujeto inquieta a Félix, pero también al espectador, precisamente por esa falta de identidad que lo identifica como impredecible. La misma conversación con él, en la que el invasor comentará, de nuevo, el tamaño de la casa de Félix, y la invitación del dueño a prácticamente instalarse en ella (“Llame tranquilo, como si estuviera en su casa”) reafirman esta sensación, y anticipan la invasión, real o no, que luego se nos presentará. La casa, el espacio privado por excelencia, está siendo invadida por un elemento externo que amenaza con quedarse, entrando en la intimidad de la vida de Félix, de su propia mente.

La llegada de este nuevo inquilino es la aparición de la paranoia de Félix, la invasión de su mente por la locura. En su pánico, es precisamente él quien se figura la

estrategia de ese invasor que nunca vemos, la que más tarde él mismo pondrá en práctica en casa de Claudia, cuando dé el giro de víctima a agresor. Como argumenta a la policía, “La casa es muy grande, y está llena de recovecos [...] podría incluso irse moviendo por toda la casa, esconderse en donde ustedes ya han mirado”; la paranoia de la invasión le da herramientas para su propia transformación. Efectivamente, los rincones de la casa funcionan como escondites, como lugares de invisibilidad en los que el invasor puede esconderse y mimetizarse, como Félix hará en casa de Claudia después de la fiesta. Para Bachelard, la casa es un contenedor de secretos a través de sus rincones, que funcionan también como escondites. El rincón es, al mismo tiempo, símbolo de inmovilidad y de escondite, de cautiverio: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard 127). La casa, como representación de nuestra mente, está llena de rincones, los resquicios de nuestra personalidad en los que en ocasiones, como en el caso de Félix, la locura se cuela, como otro parásito, y destroza el equilibrio de la familiaridad del hogar, invadiéndolo igual que invade su mente.

De esta forma, con la irrupción en el espacio doméstico se llega a la invasión de la más profunda intimidad del individuo, de su mente. El uso de los objetos personales, como Félix llega a creer que está sucediendo, es la destrucción definitiva de ese espacio perfecto que es su casa; el encontrar su cama deshecha es, para Félix, la confirmación de que su espacio ha sido profanado, aunque solamente sea producto de su imaginación. Al invadir su casa se invade también su mente, y tras convencerse y aceptar que hay alguien

más viviendo con él, su primera reacción es la de escapar, salir de allí y, por lo tanto, ser reemplazado en su propio espacio, igual que Vera lo reemplaza al cambiar de vivienda, o que Bruno reemplaza a Martín en casa de Claudia. Cuando confirma esta situación, el miedo de Félix lo lleva a convertir su casa en lo que ya estaba preparada para ser: simultáneamente, cárcel y cementerio. Durante el enfrentamiento con la otra persona, quien resulta ser Vera, tras dispararle y encerrarla en el desván, Félix cierra la casa, la incomunica y tira la llave.²⁰⁹ La locura ha terminado por invadirle por completo, y su única salida es rechazarla y transformarse él mismo en el parásito del que está escapando. A partir de este momento, Félix decidirá convertirse él mismo en el invasor, entrando en casa de Claudia por la ventana, escondiéndose y decidiendo convertirse en el propio parásito, aprovechándose de la reducida movilidad de la mujer, y de la ausencia de Martín, al que cree encerrado en su propio desván.

Cuando en un momento, al comienzo del proceso de enloquecimiento, Félix se queda encerrado en su propio sótano la casa comienza a perder su significado original de refugio para ganar uno nuevo: el de cárcel, el de prisión para los sentimientos y miedos de Félix. Para Bachelard, el sótano es oscuro, aterrador, en contraposición al ático: “En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche” (Bachelard 39). El sótano, como núcleo subterráneo, es el corazón de la casa de Félix, el

²⁰⁹ Pensemos que Vera, que fue a quien realmente disparó Félix en el desván, fallece encerrada en la casa, descubriéndonos que estaba embarazada, quizá de Félix, y que su hijo, al fin y al cabo una suerte de parásito en su útero, muere encerrado en su vientre, como ella muere encerrada en el desván y Félix en su propia casa. Vera, en sus últimas palabras, se dirige a su hijo diciendo “morirás cuando yo muera [...] mi pequeño atrapado dentro de mí”, cerrando el círculo de locura de Félix, que acaba con la muerte de lo que podría haber sido una familia, sepultada en su encierro doméstico.

lugar más aterrador, del que no hay salida. Se convierte en una jaula que tiene que destruir para liberarse, rompiendo la puerta y, de esta forma, acabando de confirmar que está cayendo en un proceso de autodestrucción. Más tarde, en lo más hondo de su espiral de locura, Félix queda encerrado en el sótano de Claudia, igual que él encerró a Vera creyendo que era Martín, quien realmente ha muerto en el mismo sótano en el que él se encuentra.²¹⁰ Félix está, de esta forma, usurpando el espacio que por derecho le pertenece a Martín, un refugio que ha terminado siendo su sepulcro después de que Claudia lo encerrara. Este sótano conectará precisamente la casa con el sótano de la casa de Félix, estableciendo además el vínculo entre las historias de ambas parejas; el sótano, como el corazón de la casa, es la fuente de destrucción de las relaciones. La historia evidencia así su estructura circular, en la que Félix, tras creerse víctima de Martín, comienza a ser él mismo el parásito, para finalmente morir ambos. Mientras tanto, y en el desván de la casa de Félix, alguien más muere, Vera y su hijo nonato.

Ya hemos establecido que Freud entiende lo *Heimlich* como “lo que es familiar, confortable” (Freud 1919: web), definición que incluiría la casa, como espacio de seguridad, como refugio. De esta forma, la irrupción del Otro en la casa entra en lo que categorizaríamos de *Unheimlich*, lo siniestro, “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares de tiempo atrás [...] las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas” (Freud 1919: web). Según Freud, esta entrada en lo siniestro es la liberación de lo reprimido, “the return of something that was thought to be definitely

²¹⁰ Esto también es un detalle siniestro, ya que la casa de Félix y la de Claudia, por el paralelismo de su historia, parecen reflejos una de la otra, parecen dobles que se repiten dentro de un ciclo de invasiones.

repressed” (Vidler 79). En este caso, el miedo tanto de Félix como de Claudia supone la liberación de los sentimientos de represión ante sus relaciones fallidas. El Otro, en este caso, es el detonante y manifestación de esta represión, que deshace la familiaridad del espacio: “The Other also renders the familiar home unfamiliar” (Fiddler 284). Cuando Félix se convence de que su casa ha sido invadida, siente que su espacio se ha desfamiliarizado y escapa de la casa, ya que percibe que ya no es su espacio de protección.²¹¹ De esta forma, el Otro otrifica el espacio que ocupa, y lo desfamiliariza rompiendo la línea que traspasa la realidad y entra en lo extraño, ya que cuando lo invade, modifica el lugar: “en un espacio que no es suyo pero del que se apodera momentáneamente” (Imbert 260). Por otro lado, como en cualquier invasión espacial, cuando el sujeto invadido se da cuenta de que su espacio doméstico ha sido tomado, lo que solía ser un lugar de protección pierde su identidad y se convierte en un no-lugar, una amenaza potencial: el espacio se ha monstrificado, es un espacio muerto porque se ha perdido su calidad de vida debido a la invasión.²¹²

Además, cuando el sujeto invasor, en este caso Félix, cambia el espacio, se está cambiando a él mismo también. Cuando Félix modifica su identidad, se transforma en el monstruo que lo obligó a huir de su propia casa, al invadir el espacio ajeno. Se trata, en cierto modo, de una monstrificación externa: Félix no se reconoce a sí mismo como

²¹¹ Esta sensación de protección procede también de la concepción de la propiedad del espacio; lo familiar y protector lo es porque pertenece al sujeto, luego su invasión pone en juego la familiaridad del lugar: “The quintessential bourgeois kind of fear: one carefully bounded by the limits of real material security and the pleasure principle afforded by a terror that was, artistically at least, kept well under control. The uncanny was, in this first incarnation, a sensation best experienced in the privacy of the interior” (Vidler 4).

²¹² Vidler hace esta misma inferencia sobre las casas encantadas (19).

monstruo, aunque nosotros podemos inferirlo. Si su casa (su espacio) se había ajenizado, otrificado, por la invasión del Otro monstruoso, cuando él mismo invade otro espacio debe de reconocerse como tal. El Otro es el invasor, un elemento externo y desconocido que irrumpe en la familiaridad y cotidianeidad, atravesando la línea de la extrañeza, y destruyendo la cercanía: “Show how the presence of the invader within a domestic setting disrupts boundaries” (Fiddler 282). Las fronteras destruidas, en este caso, son la línea que separa la cordura y la locura, que Félix crea cuando es superado por su miedo. Es también lo que traspasa la frontera de la realidad, entre lo real y lo sobrenatural. Cuando Félix, y más tarde Claudia, se asustan al sospechar que hay alguien más viviendo en su casa, no encuentran la explicación para el suceso y caen, aún sin expresarlo, en el miedo a lo sobrenatural en la forma del Otro, del fantasma. Mientras que nosotros, desde nuestra focalización externa, sabemos que eso no es así, ellos como personajes caen en la vacilación de la realidad, en la duda que los empuja hacia lo fantástico.

El invasor de Félix, al que nunca vemos, comienza a convivir con él, a utilizar sus objetos personales, a ser, a fin de cuentas, un parásito en su casa. El miedo a ese invasor, sobrenatural o no, es lo que empuja a Félix a cruzar la línea. Cuando, preso del pánico, huye de su casa sale transformado, adopta la identidad del invasor él mismo y entra en casa de Claudia. Al invadirla, Félix está invadiendo su vida también y, en su locura, se cree invitado y no ocupante. A partir de aquí, como espectadores, nosotros seguimos en el lado del Otro, pero ahora es Félix quien ha cruzado la línea. Nos identificamos así con su focalización, y pasamos incluso a ver los planos desde el punto

de vista de Félix, escondido por los rincones, mimetizándose físicamente con la casa, y pasando desapercibido incluso entre los invitados a la fiesta. Guiándose por lo que cree que Martín ha hecho en su casa, Félix repite un patrón cambiando de rol, y otrificándose a sí mismo a partir de su locura. Al haber disparado al que cree su parásito, al haberlo encerrado en el desván, en su delirio lo ha matado para convertirse él mismo en uno. Como los pájaros que tiran los huevos de los nidos y los reemplazan por los suyos, Félix ha destruido a su propio invasor para convertirse en uno de ellos. Mediante esta invasión, Félix se convierte en una suerte de fantasma, una presencia no invitada en la casa, un hombre invisible que debe de vivir en los rincones para no hacerse notar. Esta otredad en la que él mismo se sumerge lo convierte en un elemento casi sobrenatural, establecido al otro lado de la línea, un personaje que, desde el punto de vista de Claudia, asustada por detectar su presencia sin poder verlo, se transforma en fantástico. Precisamente por ello, y por el miedo que lo ha empujado fuera de su casa, la actitud de Félix cuando se convierte en parásito de Claudia es la de un fantasma; se convierte en una entidad ubicua en la casa, consciente de su condición, de que su identidad ha cambiado y de que se ha convertido en un invasor que tiene que pasar desapercibido. Sus escondites y movimientos por la casa escapando de Claudia son, al mismo tiempo, un juego que le divierte mientras que a ella la asusta y la confunde; juega a ser quien no es, se ha convertido en un elemento fantástico que ha cruzado la línea, invadiendo la realidad de su vecina.

Con la llegada a la casa de Claudia, Félix comienza la más flagrante de las invasiones, mirando sus fotos y espiándola en sus momentos más íntimos; viendo sin ser

visto, se convierte en el parásito que, hasta entonces, éramos nosotros, los espectadores. Llegando a mirarla en su momento más íntimo, durante la masturbación, Félix pasa a ser lo que también son los espectadores: voyeurs, espías. Además, al masturbarse él mismo mirándola a ella, se aprovecha (de nuevo, como el parásito en el que se ha convertido), convirtiendo así la situación en un acto sexual no consentido, en una violación, la expresión máxima de la invasión violenta de la intimidad. Al hacer esto, Félix está rompiendo otra regla básica de las normas sociales, apartándose del grupo y reafirmando en la excepción. La intención parasitaria del personaje llega aquí a su culminación, rompiendo la última barrera de la intimidad personal y, por ello, terminando de eliminar a Félix como individuo y convirtiéndolo en el último fantasma, en un descenso en picado hacia su sepulcro. Como un animal, un insecto, Félix se esconde en los rincones satisfaciendo todas sus necesidades a costa de Claudia.

Al mismo tiempo, Félix no es el único parásito del filme. Durante toda la película, la cámara prepara al espectador como partícipe de la acción; de espectador pasivo pasa a ser observador activo. Para conseguirlo, la cámara muestra todo desde los rincones, desde los escondites del habitante que invade la casa y se esconde, para poder ver sin ser visto. Todo se filma desde el plano invasor, desde el punto de vista del parásito. A través de planos en contrapicado desde rincones invisibles de la casa, esquinas donde nadie puede ver, a la audiencia se la prepara para ser espectadores omnipresentes, elementos no invitados. Constantemente nos encontramos con planos desde donde se supone que no debe de haber nadie; contrapicados desde un rincón lleno de cajas, o desde el final de la escalera de un sótano teóricamente vacío. Nosotros, como

espectadores, nos convertimos en invasores que observan desde su escondite. Al mismo tiempo, ese espacio que invadimos nos es descubierto a través de la cámara que focaliza nuestra visión, y nos introduce como invasores extradiegéticos de un espacio diegético. Cuando la primera noche Félix se va a dormir, la cámara sale del escondite en el que nos tenía reclusos y nos obliga a acompañarla alrededor de la casa, con el siniestro sonido de una respiración, un aliento que no debería estar ahí.²¹³ En un espacio invadido por un agente externo, un Otro, nosotros mismos hemos cruzado la línea y hemos sido otrificados; nuestra mirada como espectadores nos convierte en el objeto de temor, lo que provoca el miedo en el protagonista, que ha tenido que cruzar la línea desde su realidad, que ha pasado de la cordura a la locura a través de nuestra presencia. Al cruzar la línea y convertirnos en parásitos, en invasores, pasamos de la posición extradiegética de espectadores pasivos a una diégesis en la que nuestra misma presencia perturba al personaje; nos otrifica, y nos hace ser parte de la historia. Comenzamos a observar, contra nuestra voluntad, los momentos más íntimos de Félix, incluyendo el sexo con Vera, agazapados desde el pasillo, viendo sin ser vistos, justo como más tarde tendrá que hacer él, ya convertido en parásito.

La historia de Félix es circular; con el abandono de Vera, su mente entra en una órbita de descontrol alrededor del espacio doméstico, que lo transformará en lo que más miedo le da, en su propio monstruo personal. Al abandonar su novia ese espacio en la casa, la mente de Félix termina por llenarlo con un parásito que lo aterroriza y lo

²¹³ Al fin y al cabo, eso es precisamente lo siniestro, algo que no debería estar ahí y, sin embargo, está.

obsesiona hasta el final de su espiral de locura. Con su desaparición, Martín ha dejado a su vez un espacio en la casa y la vida de Claudia, espacio que Félix llena con su inesperada y demente invasión, que lo lleva a, accidentalmente, matar a Vera y a su futuro hijo. Al mismo tiempo, la propia película obliga al espectador a identificarse durante toda la historia con Félix, monstrificando a la audiencia al mismo tiempo que al personaje. El espacio de la casa y su ocupación representan el estado mental y las relaciones de los personajes en la película, los vacíos espaciales y emocionales, que ellos llenan como pueden. Cuando se monstrifica el espacio a través de la invasión, se monstrifica también al invasor, de forma que Félix, aunque él mismo no sea capaz de reconocerlo, ha pasado de ser el yo a ser el Otro.

***Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011): La corrupción de la felicidad.**

“Lo único que me alivia es que los demás tampoco son felices, y por eso pongo todo mi empeño en ello”.

Mientras duermes

César, el protagonista de *Mientras duermes*, es un hombre normal que, trastornado por las carencias de su vida, cruza la frontera moral que le establece la sociedad, convirtiéndose en un monstruo a ojos de los espectadores. Obsesionado con Clara, una de las vecinas del inmueble en el que trabaja como conserje, César comienza a entrar en su casa y dormirla por la noche, invadiendo su espacio y su propio cuerpo y, progresivamente, monstrificándose a los ojos del espectador. Como Félix, al invadir un espacio y un cuerpo, César está rompiendo, de forma deliberada, con normas sociales básicas que, de respetarlas, lo haría encajar en la comunidad. Cuando las trasgrede, a

pesar de que solo él lo sepa, César se monstrifica a ojos del espectador, porque cruza la frontera y pasa de ser parte de la norma a ser la excepción y la amenaza. Cuando para sus vecinos es un hombre normal y corriente, para el espectador que lo sigue en la historia y que se ve obligado a establecer un vínculo con él, César es un monstruo que amenaza con irrumpir en la estabilidad del grupo, dañando a sus miembros sin que ellos puedan defenderse. Desde el principio de la película el espectador se ve obligado a establecer empatía y crear vínculos con César pero, poco a poco, el personaje va rompiendo con diferentes normas sociales que lo van monstrificando y obligan a distanciarse de él. Sin embargo, una vez desarrollado el personaje, apartarse es muy difícil, y el espectador se ve obligado a aceptar la relación de empatía con lo que se confirma como un monstruo moral. De nuevo la condición monstruosa del protagonista viene de la invasión del espacio doméstico, el espacio privado, cuya violencia va en escala desde la agresión de la casa hasta la agresión del cuerpo. Sin embargo, no se trata de un ataque directo; como Félix en *El habitante incierto*, César se esconde en los rincones de la casa, invadiendo la intimidad de Clara, ocupando cada rincón sin que ella se dé cuenta. César es un parásito, y arrastra al espectador con él a su nido bajo tierra.

César es conserje en un elegante bloque de apartamentos de clase alta en alguna ciudad española. Cuando todas las personas que lo rodean, los vecinos del inmueble, viven en altos, luminosos y lujosos pisos, César trabaja en una portería interior, vive en un sótano sin ventanas y se mueve por el edificio en un estrecho ascensor. Todos los espacios relacionados con él son oscuros y pequeños, reflejo de la clase social a la que se le ha relegado, a su función como sirviente para todos los demás. César es ignorado por

casi todos, especialmente por los trabajadores de la oficina; tanto él como el personal de limpieza, los únicos con los que puede establecer una relación de igual a igual, trabajan “limpiando la mierda de los señoritos”. César pertenece a una clase con la que no se identifica; se siente insignificante, y llega a atacar a los suyos, a los de su clase por su necesidad de ascender e integrarse, quebrando el grupo desde dentro. César no tiene una *persona*, su identidad ha sido anulada por su escasa presencia y poder social. Durante el día, César no está en control de nada, a ojos de los que lo rodean, él no es un individuo sino un elemento más al servicio de la comunidad de vecinos, prácticamente un mueble. Su vivienda es un sótano prestado en el edificio; el subsuelo, el espacio cerrado y oscuro.²¹⁴ Esa pequeña habitación es lo subterráneo, el espacio de los muertos, su tumba. El sótano no tiene puertas, solo paredes; se ve obligado a vivir en un almacén entre cajas y archivadores, porque César no tiene un espacio propio, carece de identidad definida. Cuenta solamente con dos espacios a los que él pertenece, pero que no le pertenecen a él: el sótano, su cárcel y encierro, y la portería, la entrada a un espacio público que no es suyo, la cadena que lo ata a su posición social.²¹⁵ A pesar de su nombre de emperador, César no tiene control ni poder sobre nada, y esto marcará la forma en la que se le presenta al espectador. Obligado a vivir escondido, pasando desapercibido en la oscuridad, César se ve empujado a invadir con sus tinieblas los espacios de luz como el apartamento de Clara: “the ‘pathological’ spaces of today menace the clearly marked out

²¹⁴ “El *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos” (Bachelard 49).

²¹⁵ César aparece muy a menudo también dentro del ascensor, un claustrofóbico y minúsculo espacio cerrado. Todos los planos en el ascensor son angostos y de ángulos extremos, cenitales o nadir, tensos, como si se le espiase. El ascensor es un lugar de tránsito temporal, de ascenso y descenso entre clase sociales a las que César no puede acceder.

limits of the social order. In every case ‘light space’ is invaded by the figure of ‘dark space’” (Vidler 168).²¹⁶ César es un fantasma que invade el espacio de Clara para luego borrar todo rastro de su presencia, incluso el olor corporal (utilizando desodorante) o sus huellas (poniéndose guantes). César, cuya identidad ya ha sido anulada por (y para) el resto del mundo, necesita eliminarse a sí mismo como sujeto para llegar a existir en esa vida paralela que construye en la noche para evitar su vida durante el día. Igual que algunos insectos, nuestro protagonista vive entre las sombras, y solamente saca su verdadero yo de noche, cuando está solo y entra a oscuras en casa de Clara. Es precisamente ese espacio que no le pertenece pero del que se aprovecha, el único en el que siente que, por primera y única vez en su vida, tiene el control. César distingue el bien del mal, sabe que lo que hace no se ajusta a las normas del contrato social, pero no considera que tenga que respetarlo, ya que antepone su beneficio personal al común. Sus acciones vienen de la necesidad de control; vive su vida de noche porque sabe que el único control que tiene sobre ella se encuentra ahí, cuando está solo y puede dominar a los demás. Se siente frustrado de día, no puede controlar lo que le pasa, y es por eso que de noche, y en la oscuridad, puede abandonar su madriguera para vivir, él solo, la vida que realmente le gustaría tener. César sabe que, de conocerse lo que hace, sería inmediatamente expulsado del grupo. Él no se considera a sí mismo un monstruo, pero sí sabe que el hecho de no compartir las normas morales impuestas por el contrato social,

²¹⁶ Tengamos en cuenta cómo la estructura interna de una casa suele asociarse con las relaciones personales que se establecen en ella. Cuando el piso superior representa lo privado y el inferior lo público, los espacios internos suelen ser considerados femeninos y los externos masculinos. Desde una perspectiva de género merece la pena resaltar que tanto en *Mientras duermes* como en *El habitante incierto* los personajes masculinos, desde el exterior, invaden los espacios (y los cuerpos) femeninos, el interior.

automáticamente lo convierte en excepción y amenaza, lo monstrifica. Al contrario que Félix y Grace, quienes se reconocen como monstruos por su propio sistema de clasificación externa, César no comparte las normas del grupo, tiene las suyas propias, pero sí sabe que transgredirlas frente a la comunidad la llevará a considerarlo como tal.

La película obliga al espectador a identificarse con César desde el principio. Sus acciones y su personalidad nos son presentadas poco a poco, equilibradas con el trato que recibe en su día a día, con la miseria personal en la que se encuentra encerrado y de la que no sabe cómo escapar. César está solo, no tiene contacto con nadie más que con su madre, enferma en estado vegetal, quien no puede responder ni actuar ante su hijo por su condición de salud. Se regodea en contarle la verdad a la única persona que no podrá actuar contra él.²¹⁷ Las visitas de César a su madre son, además de su única intimidad, una confesión que demuestra que su conciencia no funciona como debería. Cuando el espectador comprueba que se trata de una persona con problemas mentales muy serios, ya es tarde para romper el vínculo que ha creado con él. Aunque desde el principio la audiencia se ve obligada a identificarse con César, y a pesar de entender que lo que hace no es normal ni correcto, entiende por qué lo hace, entre otras cosas porque cuenta con una cantidad de información personal sobre César que no tiene sobre otros personajes, y es forzado a entenderlo aunque no lo pueda (ni quiera) justificar. El espectador es, además, monstrificado con César a través de la perspectiva cinematográfica que se le presenta, ya que no tiene otra figura con la que relacionarse. La cámara en *Mientras*

²¹⁷ Esto es, en cierto modo, una forma de tortura hacia su madre, consciente pero indefensa e incapaz de interrumpir las acciones de su hijo.

duermes funciona como espía en muchas ocasiones, convirtiendo a la audiencia de la película en observadores furtivos, obligados a esconderse, como César, con él, en la oscuridad de los rincones. Por ejemplo, el primer contacto con Clara como espectadores está cargado de un tono voyeur, mostrándola en momentos muy íntimos como la ducha o el cambio de ropa, momentos a los que César no tiene acceso y, sin embargo, quien vea la película sí, apelando al sentimiento de culpa de quien siente que está donde no debería estar. Sin embargo, la cámara no exige identificación con Clara en estos momentos, está vigilándola escondida pero los espectadores no tienen que conectar con ella como con César, a quien sí se le introduce desde el principio y con quien se obliga a empatizar por la forma en que es tratado. César se convierte en monstruo paulatinamente a lo largo de la película, pero solo a ojos de los espectadores, ya que realmente lo ha sido siempre; se obliga al espectador a identificarse con un personaje abiertamente repugnante, a quien en otras circunstancias hubiera rechazado. Cuando comienza la película y se presenta a César él ya era un monstruo, pero la forma en que se le introduce en la historia (humilde, atormentado, maltratado) empuja hacia una identificación de la que ya no es posible librarse al conocer lo que está haciendo. Como Félix, poco a poco César se va monstrificando a ojos del espectador a través de pequeñas acciones (el maltrato a los perros, por ejemplo), pero cuando el personaje es mostrado en todas sus dimensiones, ya es tarde para apartarse de él: el vínculo está establecido y César, aunque monstruoso, no puede dejar de ser el centro de la historia. Desde el principio se muestra lo que está haciendo (una de las primeras escenas es él levantándose de la cama en la que también está Clara); se puede inferir que la invade, pero ya es demasiado tarde cuando se

confirma, ya el espectador ha empatizado con César y ha sido convertido en un monstruo como él. Es monstruoso por diferente y amenazador, pero nadie lo sabe, solo él sabe lo que verdaderamente piensa y hace; su monstruosidad es secreta, la mantiene oculta para protegerse.

La monstruosidad de César se ve reflejada en los espacios de la película. Frente a los espacios de oscuridad de César se contrapone otro espacio relacionado con él, uno que ocupa pero no invade, que tampoco le pertenece. Se trata de la azotea, el lugar que representa su única vía de escape: la muerte. Precisamente así comienza la película, en un espacio abierto y luminoso, la última planta y espacio público de un edificio comunitario, un lugar abierto e impersonal. La azotea es el principio y el final de la película porque es también el principio y final para César, un sueño en el que acaba con todo saltando al vacío, algo que realmente es incapaz de hacer salvo en sueños.²¹⁸ César solamente puede sentirse libre durante el día allí, soñando despierto con saltar del edificio; la azotea es su muerte potencial, pero también su salvación. El suicidio desde la azotea es la única salida para César, el descenso definitivo. Al mismo tiempo, para él no es solo un espacio superior, es un lugar luminoso y lleno de vida (es donde los vecinos tienen sus plantas), que César corrompe (las plantas se mueren porque él no las riega). Es un lugar de esperanza que él pervierte y convierte en un cementerio, en otra siniestra forma de tomar el control sobre su vida y la de los demás porque, aunque no tiene

²¹⁸ “En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche” (Bachelard 51)

necesidad de invadir este espacio porque es parte de su trabajo, también es un lugar donde César ve la posibilidad de encontrarse a sí mismo.

El espacio de luz de la película, la contraposición total a César, es precisamente el lugar que invade: la casa de Clara.²¹⁹ Como ya se ha establecido, la casa es el espacio más íntimo, el más difícil de invadir. En su interior está el dormitorio, el espacio de vulnerabilidad, donde se duerme, y de más intimidad, siempre al fondo de la casa, donde solo los más cercanos pueden llegar.²²⁰ César invade estos espacios, la casa, el cuarto y la cama, durante el día, escondiéndose bajo el somier. Después, durante la noche, narcotiza a Clara para luego violarla y dormir a su lado, invadiendo también su cuerpo. César hace de la casa de Clara la suya porque necesita sentirse acogido y completar su historia, la película que ha construido en su cabeza para sobrevivir a la desesperación que le produce su vida real. La invasión del espacio es la invasión de la intimidad, de la vida personal de la mujer que desea. César repite las mismas acciones cotidianas que Clara realiza, como lavarse los dientes (con el mismo cepillo de dientes que ella utiliza), en un intento desesperado de construir una identidad y llenar su necesidad de contacto e intimidad con alguien.²²¹ Simbólicamente, es también una forma de sentirse aceptado en

²¹⁹ A este respecto hay dos apuntes interesantes que hacer sobre Clara. Por un lado, es arquitecta, como Félix: es la persona que maneja y construye el espacio doméstico, las casas. Por otro lado, su mismo nombre representa la luz que refleja toda su persona y su casa; Clara es la alegría y la esperanza a la que César nunca tendrá acceso.

²²⁰ El dormitorio de Clara es también el lugar donde Marcos, su novio, se enfrenta a César. Se trata de una lucha por el territorio y también por la intimidad, por Clara. César mata a Marcos actuando como un animal asustado, acorralado, momento en el que por primera vez tiene que enfrentarse a la realidad de lo que es.

²²¹ Al repetir estas acciones, César siente además que tiene un cierto control, establecido a través de la rutina: "Repetition produces interiority from both familiarity and from a system of enclosure. The engineering of familiarity constructs the security of predictability, where the absence of the unexpected

un grupo al que sabe que no pertenece, reproducir las acciones normativas para adaptarse a unas reglas que no son las suyas. La casa, el dormitorio, representan a la persona, reflejan una fusión entre el personaje y el espacio; en su incapacidad de poseer, de controlar, a Clara durante el día, César no ve otra salida más que irrumpir en su espacio cuando ella no puede impedirlo, y tomar por la fuerza lo que cree que le pertenece. Esta invasión del espacio de Clara es un intento desesperado de llegar a una intimidad inalcanzable, y es precisamente esto lo que lo monstrifica; César rompe toda norma social al irrumpir en los espacios de Clara, y un ataque de ese calibre al individuo es también un ataque al grupo. Por sus acciones queda, a los ojos del espectador, moralmente monstrificado, ya que ha roto todo contrato social. Cuando invade el espacio de Clara, César está transformando el lugar de ella en su propio lugar, está creando recuerdos y sensaciones que de forma natural no podría conseguir. Hetherington dice que: “Places, even those associated with the most intimate and personal memories, are not produced by acts of pure volition” (197). Sin embargo, y aunque no podemos escoger qué espacio pasa a ser un lugar ya que esto pasa por la forma en que organizamos las cosas y los recuerdos, quizá de forma inconsciente, siempre podemos tratar de forzar estos recuerdos. Cuando César invade la casa de noche para conseguir las experiencias que no puede tener a la luz del día está construyendo un lugar propio en un espacio que no le pertenece a costa de Clara, a pesar de que ella no es consciente. En el

controls” (McCarthy 117). Ese control le da una sensación de seguridad y protección con la que no cuenta durante el resto de su vida, cuando se siente excesivamente vulnerable ante el ataque constante de todos los que lo rodean.

momento en que Clara comenzara a sospechas que su espacio ha sido invadido, este perdería sus características, su sensación de seguridad e intimidad que lo hace lugar y le proporciona sentimientos de pertenencia. Es en este momento, cuando se estableciera la duda, cuando lo siniestro podría aparecer.²²²

La invasión de la privacidad espacio ajeno (la casa de Clara, su cama) es la única posibilidad para César de alcanzar cierta intimidad con alguien. Incluso cuando establece contacto ilegítimo con Clara utiliza guantes y mascarilla, evitando todo contacto con una mujer consciente, a la que sabe que no puede alcanzar, y que tampoco querría, ya que su intimidad consciente anula el control que él consigue cuando está inconsciente: al anular su voluntad solo queda el instinto, su identidad es cancelada. La intimidad de Clara es invadida por César a varios niveles: a distancia (los mensajes y las cartas), y desde el interior (de noche, cuando entra en su casa), pero ella solamente es consciente de uno durante toda la película. Se descubre, sin embargo, que la última frontera de la privacidad también ha sido traspasada: casi el final de la película se puede confirmar que, como se sospecha, César viola a Clara después de dejarla inconsciente. El embarazo de Clara, producto de las violaciones de César, es el último espacio invadido: el cuerpo, el útero. El espectador, además, se entera por ella, ya que hasta que ella no sabe que está embarazada, nunca podemos estar seguros de que la viola. Es el momento de ruptura, de

²²² Lo siniestro puede ser un asunto de perspectiva: en *El habitante incierto* Félix es en un inicio víctima de lo siniestro, y después es la causa como invasor; en *Mientras duermes* César es el que transforma el espacio en siniestro para el espectador, pero no para Clara. César representa lo reprimido, su monstruosidad aparece cuando canaliza lo que reprime.

reconocimiento de la monstruosidad absoluta, en el que nos damos cuenta de cómo es él y de con quién hemos estado empatizando.

César es, como se ha adelantado, un parásito en muchos sentidos. Es capaz de camuflarse y de adaptarse, se arrastra, se esconde y sale de la oscuridad, de debajo de la cama, como un insecto. Puede mentir constantemente sin que nadie lo note, porque es capaz de mimetizarse en cualquier situación. Por ejemplo, cuando Clara le indica el camino hasta el dormitorio él finge no saberlo, cuando duerme allí todas las noches. El personaje de César se aprovecha de su posición sin que los demás lo adviertan.

Sabiendo, por ejemplo, que Clara odia a las cucarachas,²²³ él consigue atraerlos en exceso (recordemos, el exceso es monstruoso también), y hace que invadan la casa, como él mismo hace. Su objetivo es que Clara lo necesite y poder controlarla, controlar hasta la ropa que usa, ya que para destruirla necesita apoderarse de su voluntad, y es esa destrucción la que le trae satisfacción. No entiende, ni quiere, que ella pueda estar bien sin él; César no acepta la felicidad ajena, y destroza a todo el mundo para protegerse y mantener el control sobre sus vidas, el control que no tiene sobre la suya.²²⁴ Al esconderse debajo de la cama y esperar, César, como Félix en *El habitante incierto*, se convierte en un parásito, aprovechándose de Clara sin que ella lo sepa.²²⁵

²²³ De nuevo, César asociado a los bichos.

²²⁴ “Lo único que me alivia es que los demás tampoco son felices, y por eso pongo todo mi empeño en ello”.

²²⁵ Hay, incluso, una escena de intimidad, como la de *El habitante incierto*, en la que César tiene que asistir, sin ver ni ser visto, a las relaciones entre Clara y su novio, y ese es el momento que lo rompe, porque pierde todo el control que tiene sobre Clara. No se excita, como le sucede a Félix, sino que se siente atacado, ya que él es un parásito agresivo. En ese momento el espectador desde su perspectiva, se

César crea en Clara una dependencia de él, construye la historia en su cabeza y hace que las circunstancias tengan que adaptarse a ella para mantenerse cuerdo.²²⁶ Quiere llevar sus acciones hasta sus últimas consecuencias; su felicidad depende de la infelicidad de otros, ya que no soporta ser, aparentemente, el único que sufre a su alrededor.²²⁷ El final de la película termina de modelar al monstruo, demostrando que es invencible, que no se puede escapar de él. César tiene un último recurso; sabiendo que Clara está embarazada de él, envía la carta final: el monstruo ha triunfado. César, dejando embarazada a Clara, como Félix a Vera, ha conseguido invadir el último espacio de intimidad, el útero, impidiendo que ella pueda rehacer su vida. Su monstruosidad, definitivamente moral, se manifiesta a fin de cuentas en su invasión del espacio ajeno para satisfacer su necesidad personal de control. Aunque no se reconoce a sí mismo como monstruo, ya que su problema es que no comparte una serie de normas sociales porque está demasiado centrado en su individualidad, César es reconocible como el Otro por atentar contra reglas básicas de cohesión del grupo.

Conclusión

Los cuatro sujetos protagonistas de estas películas se monstrifican al apartarse de la norma, al romper con las expectativas que, como individuos parte del grupo, se tienen de ellos. Su invasión del espacio ajeno, como el centro de la intimidad e identidad del

encuentra indefenso debajo de la cama y, aunque él es el invasor, se ve forzado a empatizar con él y sentir la tensión del momento. El espectador también es el monstruo, parece decirnos la película.

²²⁶ “Espero volver a verla sonreír”, le dice a Clara tras la muerte de Marcos, en una muestra de su morbosa ironía.

²²⁷ “- Estarás contento, hijo de puta.

- Pues no, todavía no” Responde ante la recriminación de un vecino.

individuo, arrastra al personaje invasor hacia la monstruosidad que implica el romper las normas de la comunidad y el abandonar la propia identidad al irrumpir en un espacio ajeno.

La invasión del espacio no supone ninguna novedad en el cine; el monstruo tradicional siempre ha sido un elemento externo que penetra en el seno de un espacio de confort, bien físico o social, acechando a los personajes principales con los que el espectador se identifica. Como el vampiro que entra tras ser invitado, o el zombi tradicional que arrasa con los lugares que toma, el monstruo invade el espacio por el que se mueve, anulando su identidad. Lo que diferencia a estos nuevos monstruos invasores es que son los propios protagonistas los que cruzan la línea, los que se monstrifican una vez el espectador los conoce y los acepta, se identifica con ellos. Al presentar a los personajes como individuos aceptables dentro de la norma, al cruzar la línea y convertirlos en la excepción a ojos del espectador, los está expulsando, pero está arrastrando al espectador con él, monstrificándolo parcialmente a través de su identificación. Todos estos personajes, sean fantasmas, zombis o invasores, comparten características que los hacen convertibles en monstruos: son figuras liminales, que se mueven entre categorías, y que rompen con las normas del grupo (morales o naturales), representando una amenaza para él. Al mismo tiempo, al invadir un espacio (propio, como en *[REC]* y *Los otros*, o ajeno, como en *El habitante incierto* y *Mientras duermes*), los personajes modifican el espacio también, porque se lo arrebatan al grupo y sujeto normativo, y lo convierten en un espacio monstruoso.

En los dos primeros casos descritos en este capítulo, los espacios se tratan de forma diferente, pero con un punto en común: el sujeto invasor es, al mismo tiempo, el dueño del espacio que ahora toma tras haber perdido su identidad. Aunque el zombi es un personaje basado precisamente en la horda invasora que toma el espacio, esta masa en [REC] cuenta con la peculiaridad de que no se trata de monstruos anónimos, sino de individuos que, una vez introducidos al espectador, mutan convirtiéndose en la amenaza que, al perder su identidad como sujetos, se traslada al espacio que físicamente invaden. Al haber establecido una cierta identificación entre el personaje y el espectador, que reconoce en ellos a personajes tipo, cuando estos se convierten en monstruos están arrastrando al espectador a la monstruosidad que conlleva el reconocerse en el monstruo mismo. De la misma forma, en *Los otros* Grace y, en menor medida, sus hijos, se monstrifican al presentar las reglas de identificación del monstruo para después verse obligados a reconocerse en ellas. El espacio doméstico de la familia, la cárcel de las creencias religiosas de Grace, es invadido al mismo tiempo por la razón y el miedo, anulando una identidad basada en el dogma que, una vez abandonado, solo les deja esa casa que tienen que ocupar porque no tienen adónde ir, aun cuando ocupar la casa suponga cruzar la línea de lo monstruoso.

En los dos últimos casos, *Mientras duermes* y *El habitante incierto*, el espacio invadido no es el propio, sino el ajeno, y la invasión de este espacio no implica el abandono de la propia identidad, sino la modificación identitaria del espacio invadido. En ambas películas sus protagonistas son sujetos que sufren la carencia, perpetua o repentina, de una identidad subjetiva que se refleje en su espacio, y que tratan de llenar

ese vacío invadiendo el espacio personal de otra persona, monstrificándolo al tomarlo bajo su control. Luchando contra la falta de identidad de su espacio personal, César y Félix se transforman en parásitos que se alimentan del espacio de los otros, supliendo sus carencias escondiéndose en los rincones de las casas ajenas para absorber aquello que no pueden tener en sus propias vidas.

Las cuatro películas analizadas comparten dos puntos comunes. Por un lado, el monstruo se define por su invasión del espacio doméstico, propio o ajeno y, como consecuencia, por la monstrificación de ese espacio a su vez, desde la alteridad que le proporciona el deshacerse o carecer de una identidad propia, carencia que se transfiere al espacio que ocupa. Por otro, todos estos personajes comparten la característica de ser el centro de la historia, no son personajes anónimos sino que son introducidos al espectador desde el comienzo, obligándolo a identificarse y, por lo tanto, a observar su proceso de monstrificación como su acompañante en la invasión del hogar. La toma del lugar por el monstruo lo transforma, demostrando a su vez que el vínculo entre el individuo y el espacio es, al mismo tiempo, desplazable y maleable.

CAPÍTULO V

LA MIRADA Y EL MONSTRUO: EL ESPECTADOR-SUJETO

“There was something about the eyes. It wasn't the shape or the color. There was no evil glint. But there was... .. a look. It was such a look that a microbe might encounter if it could see up from the bottom end of the microscope. It said: You are nothing. It said: You are flawed, you have no value. It said: You are animal. It said: Perhaps you may be a pet, or perhaps you may be a quarry. It said: And the choice is not yours”

Terry Pratchett (*Lords and Ladies*)

Introducción

Los ojos son nuestra puerta al mundo, vías de entrada, pero también de salida. La mirada proyecta el interior en el exterior, dibuja y moldea, vigila y controla. La mirada detecta al monstruo, lo identifica y lo clasifica para advertirnos, para ayudar a crear un falso sentimiento de protección. Al mismo tiempo, la mirada es una vía de escape para el monstruo interior, que se puede transmitir y traspasar la propia monstruosidad. La mirada como evento, los ojos como herramientas, destruyen pero también construyen, monstrifican al individuo que la proyecta y al que la recibe.

Mirando percibimos lo que nos rodea, e identificamos aquello que rompe con la norma y perturba la realidad que creíamos entender: eso es el monstruo. Como individuos y miembros de un grupo, necesitamos controlar nuestro entorno como protección. La capacidad de percibir mediante la vista nos ayuda a entenderlo, nos tranquiliza, nos dice que podemos enfrentarnos a ello, que estamos seguros. La mirada

revela y oculta, manifiesta lo siniestro. Tememos lo que vemos,²²⁸ pero aún más tememos lo que no vemos, porque lo que no se ve no es controlable; por eso da miedo. También porque la falta de visión aísla la percepción, haciéndola dependiente de otras fórmulas como la memoria y la imaginación: cuando se nos niega la mirada, cuando no podemos ver, no nos queda más remedio que recurrir a nuestros propios miedos. La falta de mirada nos empuja hacia nuestros monstruos internos, que rechazamos pero que siempre nos acompañan, que nos hacen enfrentarnos a lo que realmente somos.²²⁹

Nuestra mirada, que nos obligamos a proyectar al exterior, puede revertirse hacia nuestro interior, atrayendo y expulsando, forzándonos a enfrentarnos a nosotros mismos y al monstruo que llevamos dentro, mostrándonos el lado siniestro de nuestra dualidad interna.²³⁰ La mirada es el proceso de identificación y de conexión que abre al individuo al mundo. La mirada, como el cine, proyecta y es proyectada, extiende la luz y la presencia del sujeto y del objeto, y sublima las pulsiones que los relacionan. Nuestra necesidad de mirar implica dar rienda suelta a lo que nos monstifica, nos acerca a una identidad que reprimimos pero que nos vemos obligados a reconocer.

²²⁸ “[the uncanny is] the act of revelation, of bringing something horrific into view” (Creed, *Phallic Panic* 28).

²²⁹ Ese aspecto de lo siniestro enlaza con lo que Noël Carroll llama la “paradoja del terror”, el sentimiento que nos obliga a, simultáneamente, sentir rechazo y atracción hacia lo monstruoso, abrazar nuestras pulsiones y enfrentarnos a nosotros mismos. “In the cinema the uncanny has the power both to repel and attract viewers secure in the knowledge that they are watching from the safety of their cinema seats” (Creed, *Phallic Panic* 34).

²³⁰ Como veremos, es lo que sucede en las películas que serán analizadas en este capítulo y en el siguiente; al controlar la mirada del individuo se le obliga a mirar hacia su propio interior y reconocer a su propio monstruo, como Ángela cuando ve la película en *Tesis*, o Klaus cuando se ve reflejado en las acciones de Angelo.

El presente capítulo es un análisis del rol de la mirada en el proceso de identificación del monstruo y transmisión de la monstruosidad, planteado desde una perspectiva de ruptura con el concepto tradicional del monstruo basada en marcos teóricos procedentes del psicoanálisis (Sigmund Freud y Christian Metz), los estudios de género (Barbara Creed, Laura Mulvey, Ann Kaplan, Linda Williams, Mary Ann Doane y Paul Willemsen), las teorías audiovisuales (Noël Carroll y Gérard Imbert) y la epistemología (Michel Foucault). El punto de partida es que la mirada como elemento simultáneamente agente y paciente, sujeto y objeto, se proyecta de un individuo a otro, tomando el control y estableciendo una relación de poder sobre la mirada del objeto que la recibe, transmitiendo su monstruosidad. Para ilustrarlo se utilizarán dos películas españolas de los primeros años de la democracia en las que la mirada juega un papel crucial en la monstrificación de los individuos. Habiendo sido ambas rodadas en 1987, *Angustia* (Bigas Luna) y *Tras el cristal* (Agustí Villaronga), las dos películas tienen en común el hecho de que el control a través de la mirada derive en una transmisión de la monstruosidad entre los personajes, arrastrándolos dentro de una espiral de enfrentamiento con su monstruo interior. Este tema se complementará con un acercamiento más profundo al rol de la mirada en el capítulo siguiente, en el que se analizará cómo la monstrificación de los personajes puede monstrificar al espectador a su vez. En estos dos textos la monstrificación llega a los personajes a través de la mirada, recordándonos que el interior de cada uno puede albergar cosas que nos negamos a ver.

Angustia y Tras el cristal

En un arte visual como el cine, el ojo es la herramienta primaria de recepción, y la única fuente de poder y control sobre la película entendida como texto. Las piezas clave de información que como espectadores recibimos proceden de nuestra mirada,²³¹ que el cine como medio controla parcialmente, ya que el espectador carece de poder sobre el producto, la película, limitándose a la audiencia dentro de un rol de observador pasivo. En las dos películas que serán analizadas en esta sección el poder de la mirada, el control de lo externo a través de los ojos, se presenta en los personajes y en la forma que tienen de establecer relaciones de poder sobre los otros a través de ella, poder que, convertido en control sobre los otros, los monstrifica.

Ambas estrenadas en 1987, *Angustia y Tras el cristal* son obras de dos directores de culto de la Transición y el periodo de la democracia. Terror de discreta distribución, las películas fueron menos reconocidas en su momento que años después, cuando se les reconoció su valor especialmente dentro de su contexto histórico, una España de recién estrenado régimen democrático que se abría a todos los niveles. En una industria cinematográfica marcada por la herencia franquista y en el marco de la Ley Miró, el género de terror se mantenía como un aspecto marginal de un sistema centrado en crear una filmografía nacional que proyectaba su mirada hacia Francia en lo artístico, pero que carecía de su infraestructura cultural. Durante el franquismo, el terror había sido un género apartado por el rechazo del régimen a la exhibición gráfica de elementos como la

²³¹ Sin ser, obviamente, el único sentido que usamos para percibir.

violencia y la sexualidad. Además, los directores de terror durante el periodo se enfrentaban a constantes problemas con la censura cuando trataban de presentar personajes monstruosos, tanto físicos como morales, encarnados en figuras españolas, ya que el régimen franquista estaba en extremo preocupado por limpiar la imagen interna de un país a cuya construcción se estaban dedicando mediante la imposición: el terrorífico monstruo no podía ser español porque, bajo la férrea mano de la dictadura franquista, el monstruo estaba controlado. Es por ello que, aunque los 60 y los 70 fueron los primeros años dorados del *boom* del terror español, casi todos los directores y guionistas tenían que trabajar fuera de España. Resultado de esta censura, cuando el país comienza su etapa de Transición y la industria finalmente puede abrirse a una recién estrenada libertad de expresión, el interés por el género se ha perdido, y su presencia es transversal, cuando no anecdótica, en autores de culto como Iván Zulueta o Víctor Erice, que en sus obras transitan entre géneros sin acomodarse en ninguno. *Angustia* y *Tras el cristal* son herederas de las dos etapas históricas que las preceden; conscientes de la dificultad de ceñirse que un género que ha sido tradicionalmente marginado y expulsado, ambos directores tratan de darles verosimilitud a sus películas a través de personajes y contextos extranjeros, externos, que se integran en sus argumentos y los proveen de un nuevo significado. Ambas películas fueron producidas, además, en un nuevo contexto democrático que en la historia del cine español se enmarca dentro de la llamada Ley Miró, producto del nuevo gobierno socialista. El proyecto de Pilar Miró, por aquel entonces Directora General de Cinematografía, partía de una concepción culturalista de la industria cinematográfica española que marginaba géneros comerciales o considerados

“menores” como el terror, que no contaban con apoyo financiero estatal, lo que en esa etapa del renacimiento filmográfico del país era una condena a muerte para todos estos productos. Por ello, tanto *Angustia* como *Tras el cristal* nacen como pequeñas obras independientes fuera de circuitos comerciales, con mejor recepción en el extranjero que en una España poco receptiva en el momento.

Angustia, de Josep Joan Bigas Luna cuenta una historia meta-cinemática aparentemente sobre una madre controladora que hipnotiza a su hijo, un hombre de mediana edad socialmente limitado, y lo fuerza a asesinar a diferentes personas. Sin embargo, tras veinte minutos de película, nosotros, los espectadores, nos damos cuenta de que durante todo el tiempo hemos estado viendo una película diegética que otros personajes están viendo en una sala de cine, que se convertirá después en el escenario de otro crimen igual de sangriento por parte de uno de los espectadores, llegando a fusionar ambos niveles narrativos para el espectador extradiegético. También en 1987 el director catalán Agustí Villaronga estrenó su película *Tras el cristal*, una claustrofóbica experiencia cinematográfica sobre la culpa, el placer y el miedo. En su masía en la Cataluña rural, Klaus, un antiguo doctor del régimen nazi, pasa sus últimos años conectado a un pulmón artificial, viviendo aislado junto a su mujer, la controladora Griselda, y su joven hija Rena. Cuando su esposa decide buscar un asistente, un joven, Angelo, se presenta a la familia solicitando el trabajo de enfermero, desvelando más tarde que se trata de uno de los niños de los que Klaus abusó sexualmente tras salir de Alemania, como de otros muchos niños en los campos de concentración durante el período Nacionalsocialista, tras lo cual cometió un intento fallido de suicidio, que lo dejó

incapacitado y dependiente de la máquina. Repersonificando los abusos de Klaus, Angelo establece su posición de poder primero sobre su antiguo abusador, y después sobre el resto de la familia, en un morboso juego de poder, abuso y erotismo, torturándolo hasta su muerte. En ambas películas la mirada es un elemento decisivo como canal de establecimiento de poder y control sobre el otro, control que monstrifica a los personajes y transita su desviación.

Mirada y poder

Como se ha puntualizado, tanto *Angustia* como *Tras el cristal* tienen puntos en común que las engloba dentro de un movimiento cinematográfico en la historia del filme español. Pero dejando a un lado aspectos contextuales, hay otro aspecto en el que ambas coinciden: el uso de la mirada como elemento narrativo. En estas películas la mirada se usa como elemento de conexión y transmisión, de establecimiento de poder y control sobre el individuo; tanto la madre castrante de *Angustia* como en Angelo, el verdugo de *Tras el cristal*, son muy conscientes del poder de su mirada, de que proyectándola sobre otra mirada pueden alterar su voluntad y transformar al individuo. A pesar de que ambas películas hacen hincapié intencionadamente en el papel de la mirada, *Angustia* afronta este elemento desde una perspectiva notablemente más simbólica y menos explícita que *Tras el cristal*. En el filme los ojos, y otros elementos relacionados con ellos en forma y función, aparecen constantemente como alegorías visuales del poder controlador de la

mirada subjetiva.²³² Por ejemplo, y especialmente al principio de la película, durante la presentación de los personajes, el personaje de la madre se introduce a través de primeros planos de sus ojos que muestran su heterocromía. Este extraño rasgo refuerza la idea de que la madre no es una persona normal, la caracteriza como una figura amenazadora y peligrosa, casi un monstruo.²³³ La madre refleja su carácter controlador a través de sus propios ojos pero, al mismo tiempo, se nos presenta mediante otras acciones simbólicas relacionadas, como el hecho de que juegue a tocar los ojos de un caracol. Los ojos, especialmente los globos oculares, son una parte extremadamente sensible del cuerpo, y tocar los ojos de otra persona es siempre una demostración de confianza o de poder.²³⁴ Cuando en la película la madre, obsesionada con los ojos, toca los del caracol, está demostrando su capacidad de controlar, su poder sobre el otro, especialmente sobre su hijo.²³⁵ Este personaje es, definitivamente, la encarnación de la

²³² Quizás el más obvio sea que, desde el comienzo de la película diegética, el espectador ve cómo la madre fuerza a su hijo a cometer todas sus espantosas acciones tras ser hipnotizado por ella, por supuesto, a través de sus ojos.

²³³ Recordemos que en el folclore occidental tradicional este tipo de anomalías físicas suelen interpretarse como un reflejo de desviación moral. Este tipo de creencias populares en el poder de la mirada tienen su mejor ejemplo en el mal de ojo, la idea de que el individuo puede controlar la fortuna de otro simplemente mirándolo.

²³⁴ Carol Clover dice en *Men, Women and Chain Saws* que el ojo puede también ser entendido como un mandato para la audiencia, una forma de establecer control sobre ella. Cuando el ojo se utiliza en el primer plano o escena de la película, como es el caso en *Tras el cristal*, el director se está dirigiendo al espectador enviando un mensaje directo, una invitación a “mirar” (Clover 166). La autora afirma que cuando el ojo y la mirada son el punto de partida del filme, la narrativa puede enfocarse en dos formas de mostrar la mirada: la que ve “poco”, como la mirada limitada de Klaus desde su máquina, y la que ve “demasiado”, como el espectador en *Angustia* quien, tras haber visto la película muchas veces, ha enloquecido. El ojo, el canal para la mirada, es el arma para el ataque, es el detonante del proceso de penetración. Sin embargo, al mismo tiempo, los ojos son tan vulnerables como poderosos; podemos herir a través de la mirada, pero también ser heridos: “the eye of horror works both ways. It may penetrate, but it is also penetrated” (Clover 191).

²³⁵ Este punto es especialmente interesante si recordamos que su propio hijo es oftalmólogo: trabaja con ojos ajenos; tiene el poder y la capacidad de tocarlos, representando su necesidad de control sobre esas personas, que suple la falta de control que tiene sobre su propia vida personal.

madre castrante, una mujer que puede literalmente controlar las acciones de su hijo a través de la mirada, mediante la hipnosis, sin necesidad siquiera de tocarlo. Cuando la madre controla al hijo lo despoja de su poder subjetivo, en una forma de castración de la mirada femenina a la masculina.²³⁶

La falta de control y poder a través de la mirada es físicamente representada en *Angustia* a través de los ojos del hijo castrado. John, ese es su nombre, lleva gafas pero se está quedando ciego. Esta pérdida de visión supone una amenaza para el personaje, que se siente desprotegido y desempoderado. Los ojos, dañados e incapaces de ejercer su función, representación simbólica de este personaje, son órganos sensibles y frágiles que necesitan protección, lo que la madre debería darle al hijo, quien en este caso no ha conseguido romper el cordón umbilical para ser independiente, y necesita la ayuda de las gafas, que representan el control de la madre. La única posibilidad de tener poder sobre su propia vida, su vista, está desapareciendo, lo que lo hace más dependiente y débil. Su reacción, ordenada por su madre, es la sustracción y negación del instrumento de control de otras personas, sus ojos, y su sentido de la vista.²³⁷ De esta forma, no solo adquiere control sobre algo, sino que substrahe el poder del que ya lo tiene. Esta falta de poder a

²³⁶ Seguin comenta los numerosos planos de la boca de la madre, interpretándolos como reminiscencias de la *vagina dentata* (30).

²³⁷ Esto puede ser una referencia velada a la película clásica *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960), que cuenta la historia de un hombre que busca reconstruir la cara de su hija, un rostro con ojos pero sin piel; es el relato inverso de *Angustia*, en el que se busca privar a las víctimas de los ojos. De la misma manera, en “El hombre de la arena” (Hoffman 2007) los niños temen a la figura de este hombre al que el título hace referencia, cuya amenaza es quitarle los ojos y llevárselos a sus hijos para comer. El hombre de la arena, como Freud señala, les priva de la vista (“Uncanny” 136), en lo que el psicoanalista interpreta el miedo a perder los ojos como miedo a la castración (Freud, “Uncanny” 139), estableciendo una relación entre el ojo y el falo (Freud, “Uncanny” 140). La mirada es la penetración y, por lo tanto, la enucleación es castración, en este caso encarnación física de la castración psicológica que la madre ejerce sobre el hijo.

través del ojo puede ocurrir físicamente, pero también alegóricamente. Como ejemplo de este desempoderamiento a través del ataque al ojo, en *Angustia* la chica en la sala de cine sufre una puñalada imaginaria en su ojo, en un terrorífico momento de fusión entre realidad y ficción. Su ojo, como el órgano a través del cual es la espectadora pasiva que disfruta sádicamente de la violencia activa hacia otros, es atacado y atravesado solamente en su imaginación, pero para ella es real en ese momento. El único momento de control que tenía como espectadora, la decisión de mirar, le ha sido negado con la penetración de la hoja en su globo ocular.²³⁸ John es un oftalmólogo, ha aprendido de su madre que los ojos tienen la habilidad de controlar a la gente, y eso es exactamente lo que hace en su trabajo.²³⁹ Una de las primeras cosas que vemos hacer al personaje es tratar de colocar las lentes de contacto en el ojo de una paciente, una mujer, provocándole dolor. Lo primero que entendemos es que él está estableciendo control sobre la gente, especialmente sobre las mujeres, a través de sus ojos; su obsesión es una forma de canalizar su frustración personal con ellas, ya que está totalmente reprimido por su madre. No sabemos si está infligiéndole dolor deliberadamente, pero es una posibilidad real, especialmente porque ella será su primera víctima en la película. Además, la mujer adopta una postura muy violenta contra él, tanto verbal como

²³⁸ Para Klaus en *Tras el cristal* el ojo es también el elemento que sufre la penetración de la violencia, esta vez de forma figurada. Su ojo, su mirada, es penetrado por el horror, cuando Angelo arroja el cuerpo de Griselda sobre el cristal de la máquina para obligarlo a mirarla a los ojos. La mirada aquí es la de una persona torturada, y él únicamente puede cerrar sus ojos como defensa. De nuevo la vista, el ojo, es el objetivo de la violencia, y el punto débil de la víctima.

²³⁹ Significativamente, John se siente atraído por la colección de ojos conservada en la universidad: ojos sin caras, privados de mirar, de poder ver, de controlar.

físicamente.²⁴⁰ Las mujeres agresivas, como su propia madre, son una amenaza para él, lo que lo hace incluso más peligroso.²⁴¹

Paul Willemen postula que esta presencia de la mujer como figura castrante y emasculadora sugiere una gratificación homosexual implícita, ya que según él esta: “appears to be in direct proportion to the degree women are humiliated/eliminated from the diegesis” (Willemen 213). Esto podría ser fácilmente aplicable a los dos ejemplos, en los que los personajes femeninos son castrantes, víctimas humilladas o ambas. En *Angustia* la madre es la figura castrante, pero el resto de mujeres de la película son agredidas y eliminadas comenzando por la ya descrita primera víctima de John. Esto incluye, por supuesto, también a las adolescentes en el cine como mujeres adultas potenciales, que son erradicadas desde su etapa de transformación en mujer. En *Tras el cristal* los personajes femeninos son expulsados (la criada), humillados y asesinados (Griselda, quien también asumía el rol de madre castrante) o perseguidos y amenazados (Rena, la niña, castigada antes de convertirse en mujer). La mujer, representada como el objeto abyecto,²⁴² sería aquí la representación del monstruo que, marginado, será

²⁴⁰ La reacción de la mujer cuando John intenta ponerle las lentillas es humillarlo, lo que potencialmente provoca la identificación del espectador con el personaje. Hay aquí un tema de clase también; John, como César en *Mientras duermes*, es humillado por las personas de una clase social que se considera superior, representadas en las mujeres a las que ataca.

²⁴¹ Las armas que el hombre utiliza para matar a sus víctimas son instrumentos tradicionalmente entendidos como fálicos, como escalpelos y cuchillos, a través de los cuales trata de recuperar el poder que le ha sido arrebatado, en forma de masculinidad simbólica. A este tenor, Seguin presenta otro símbolo, la línea recta (fálico) como contraposición al círculo; la línea (el escalpelo) atraviesa el círculo (el ojo), reproduciendo el acto de la penetración, para escapar del círculo de la castración materna, a lo que añade que “No se puede apartar la idea de que el ojo y su enucleación funcionan como un díptico metafórico, del espectador y del cine (o de la película)” (Seguin 21). Esta relación entre la agresión de la mirada y la experiencia espectral cinematográfica será recuperada más adelante.

²⁴² Julia Kristeva, *Powers of Horror*.

destruido por la mirada masculina que la rechaza y la desea al mismo tiempo.²⁴³ En ese sentido, la figura de la madre castrante y represora está doblemente destacada en *Angustia* no solo en su relación con los ojos, sino también con otro elemento: los pájaros que cría. Las aves son generalmente figuras de libertad, símbolos que ella aprisiona en jaulas, como hace con su hijo, apresado por ella a través de su habilidad para la hipnosis. En la primera escena de la película, una de sus palomas trata de escapar y queda atrapada entre la pared y el armario del salón,²⁴⁴ sin escapatoria posible de la madre, que envía a su hijo a recogerla y devolverla a su jaula, igual que lo envía a asesinar y enuclear a sus víctimas. La madre es, de nuevo, quien establece el control a través de sus ojos y, al mismo tiempo, quien priva de poder a los demás despojándoles de la mirada.

El último símbolo relacionado con los ojos que representa el control de la madre aparece frecuentemente representado en la película: la espiral, el control materno del que el hijo no puede escapar. Su figura redondeada, que recuerda a la pupila ocular, está en primer lugar relacionada con la hipnosis, siendo una de las formas que se utilizan para

²⁴³ Merecería la pena preguntarse aquí qué sucede cuando la mirada masculina actúa en un relato homosexual, como en *Tras el cristal*.

²⁴⁴ Como el hijo que trata de escapar de la madre (Seguin 25). El mismo autor apunta que, “Como lo recuerda Deleuze (1980: 402), abandonar el territorio implica que uno consiga encontrar un nuevo territorio.” (Seguin 28). Los pájaros, como el hijo, necesitan salir y crear un nuevo territorio individualizante. En *Angustia* la heterogeneidad del grupo es amenazada por el monstruo, en este caso a través de la necesidad de aspectos identitarios propios, territorios, de los que los monstruos parecen privar a los demás:

En *Angustia* hay una multitud de personajes que no tienen su propio mundo sino que viven la vida de ‘cualquiera’. Tanto los médicos, como los pacientes o los espectadores del cine no tienen, en absoluto, un mundo personal. El médico cura como cualquier médico, el paciente espera como cualquier paciente y los espectadores miran la película como cualquier espectador. Pertenecen a la manada, sin considerarse individuos. Por lo contrario, tanto Johnny [el hijo] como su madre disponen de un auténtico mundo, violento, atroz, criminal tal vez, pero mundo al fin. (Seguin 24)

Los monstruos amenazan al grupo a través de su diferencia pero, al mismo tiempo, esa desviación es lo único que les proporciona una identidad y los convierte en personajes.

hipnotizar a las personas. Es también la representación de la falta de opciones y vías de escape, de la libertad que la madre está arrebatando a su hijo: una espiral es un laberinto sin salida; solo hay una entrada y conduce hacia su centro, sin escapatoria posible. En la película, la espiral aparece varias veces en objetos y animales relacionados con la madre, como el disco de vinilo o el caracol (y la caracola).²⁴⁵ Por si fuera poco, durante las sesiones de hipnosis la madre no utiliza únicamente el disco en forma de espiral, sino también un metrónomo con un ojo en su aguja, que usa para medir el ritmo y que simbólicamente representa cómo los ojos de la madre conducen a su hijo al interior de una peligrosa espiral de locura a través de la mirada.²⁴⁶

Control de la mirada: cine y espectador

Sin embargo, aunque en el caso de *Angustia* el rol controlador de la mirada es evidente, conviene recordar que no solo hay control a través de la mirada, sino que también se puede controlar lo que se ve, lo que implica una demostración de poder. En el caso de *Tras el cristal*, es especialmente obvio en el personaje de Klaus. La única

²⁴⁵ Caracola que utiliza para comunicarse telepáticamente con su hijo. Seguin relaciona la concha del caracol, protectora, con la madre: “El caracol, así como la caracola y la concha que están en el aparador, remite a mundos animales primarios, acuáticos, babosos [...] la madre, con su cuerpo, su comportamiento, va asimilándose a la figura del caracol en cuyo caparazón se protege su hijo” (Seguin 25). Para él la circularidad de la espiral representa el retorno, el regreso, la obsesión que mueve a la madre (Seguin 19). Recordemos que el doble, el círculo (el ojo) son según Freud el impulso de repetición, (“unintentional return [...] the idea of the fateful and the inescapable, when we should normally speak of ‘chance’” [Freud, “Uncanny” 144]); es el ciclo de la vida, que es deformado por John en su realidad, matando por repetición instintiva, por reproducción de lo irracional, en una descontrolada liberación de su pulsión de muerte (Seguin 22).

²⁴⁶ Según Seguin, el espacio de la casa donde viven es una espiral que no pueden abandonar, como la casa de *Psycho*, que Norman nunca puede dejar porque está atada a su madre. Es un mundo circular del que John no puede salir porque (siguiendo a Deleuze), para dejar un territorio hay que conseguir otro, y John no puede porque, en su monstruosidad, no encaja en ninguna parte.

herramienta de poder autónomo que él tiene sobre su vida, es su voz.²⁴⁷ Su cuerpo está totalmente paralizado, ha perdido todo acceso a su movimiento; Klaus vive conectado a una máquina, y toda su vida depende de ella. No puede controlar su propia mirada, no puede dirigirla para ver, y necesita de la ayuda de otra persona y un espejo para ser testigo de lo que sucede a su alrededor; su única perspectiva visual sin ayuda de otros es el techo de su cuarto. Klaus solamente puede ver algo diferente cuando alguien coloca un espejo para él; cuando controlan y dirigen su mirada están controlándolo y dirigiéndolo a él.

Al mismo tiempo, el instrumento que le permite ver es el mismo que Angelo utilizará para torturarlo cuando trae a los niños y les obliga a desnudarse y a cantar para él, que solamente puede verlos a través del reflejo distorsionado, revertido, en el espejo. Klaus es un testigo impedido, se abusa de su mirada como método de tortura; al obligarlo a mirar Angelo está controlando la mirada (luego arrebatando al individuo su control personal), y está además apelando a su conciencia, ya que Klaus es obligado a empatizar con los niños a los que él torturaba anteriormente. No se trata de la mirada, sino de la visión (no física), la presencia del recuerdo visualizable. Cuando en otras circunstancias Klaus hubiera estado emocionado por la visión de los niños, desnudos y asustados, en ese momento no puede estarlo. El espejo distorsiona su realidad, lo despoja de todo el placer que la acción de mirar podría proporcionarle, ya que pasa de espectador

²⁴⁷ Según Chris Gallant, esta es una película sobre el poder. En todas las relaciones en la película, Klaus es la víctima por estar indefenso: depende de las personas a su alrededor (que incluso piensan en desconectarlo), y de la máquina que lo mantiene con vida, que depende de la electricidad: “Her [Griselda’s] antics serve to draw attention to Klaus’s terrible vulnerability in the film’s early stages, but also to articulate the ambiguous nature of power in their master/servant relationship.” (Gallant, web).

activo a pasivo. Al ser una mirada forzada, él pierde el control, la posición de poder, y eso anula el placer: al despojarle del control de su mirada, Angelo está robando todo el poder de Klaus y, con él, su necesidad de mirar, convirtiéndolo en un sujeto dependiente.²⁴⁸ *Tras el cristal* utiliza el control de la mirada no únicamente como método de tortura, sino también como viraje y reversión del poder; este giro se establece desde los primeros contactos entre el enfermero y su paciente. Cuando Angelo va a la habitación de Klaus una de las primeras veces, le dice que va a ayudarlo, que va a ser sus ojos al mundo exterior. Comienza a describirle lo que aparentemente ve fuera, al mirar por la ventana: una escena de un hombre charlando con un niño y ofreciéndole un cigarrillo y dinero; Angelo está describiendo lo que más tarde reconoceremos como el primer encuentro que tuvo con Klaus cuando era un niño, justo antes de que éste lo torturara y abusase de él. Se trata del primer momento de tortura a través de la mirada que Angelo establece sobre Klaus: no es Klaus como sujeto activo mirando a través de la ventana, sino Angelo utilizando sus propios ojos para robarle el poco control con el que podría contar, y el placer que podrían producirle sus recuerdos.²⁴⁹ Cuando describe esta escena, Angelo sabe perfectamente que Klaus va a identificarlo como el niño que fue víctima de sus abusos, y tácitamente se autotransforma en una amenaza inmediata para el hombre, a pesar de que en ese momento la audiencia no lo sabe todavía. En este aspecto, Angelo está estableciendo su propia posición de poder desde el principio, como

²⁴⁸ En cierto modo, Klaus es monstruoso moralmente, pero también representa la desviación física, debido a su incapacidad. Es importante, sin embargo, aclarar que la monstruosidad moral no se anula por su discapacidad física, sino que le sirve al sujeto como autojustificación.

²⁴⁹ Imbert apunta sobre *Tras el cristal*: “Importancia de los dispositivos, sexuales y físicos (el pulmón de acero y la ceremonia del horror que propicia), del ojo y de la pulsión escópica [...] de la relación de dominación, dependencia” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, 432).

demuestra cuando, tras la primera tortura, antes de abandonar el cuarto para encontrarse con Griselda, cubre los ojos de Klaus con una toalla, impidiéndole conservar la última habilidad física que le queda: mirar. El giro en el mecanismo de poder se hace evidente aquí. Cuando al principio de la película *Griselda*, la figura de la mujer castrante que controla la casa y maltrata a su hija, es percibida como el monstruo de la historia, después de algún tiempo y a través del juego de miradas descubrimos que es Angelo, y no ella, la verdadera amenaza. Al controlar la mirada de sus habitantes, Angelo se hace con el control también de la casa, transformándose en el monstruo que, al mismo tiempo, está torturando al otro monstruo: el antiguo doctor nazi. Entendemos rápidamente que Angelo no toma el poder que tiene sobre Klaus como venganza, sino como rito de iniciación para entrar en el ciclo y convertirse en él, en una dinámica espiralizada de retorno y circularidad que nos remite a la relación entre la madre y el hijo en *Angustia*. Esta relación víctima/verdugo alude a una subyacente relación sadomasoquista ligada al juego de poderes orientado no tanto a la venganza como a la perpetuación de la dinámica dominación/sumisión establecida a través del control de la mirada: “The heavily eroticised act of resuscitation, without which Klaus would suffocate, signals the beginning of a relationship which will revolve around sexual power and the assignment of sub/dom roles.” (Gallant, Web).²⁵⁰ Desde una perspectiva de género no es difícil entender que, como nuevo hombre de la casa, Angelo está reemplazando a Klaus como la figura paterna que, en cierto modo, representó para él: “Angelo desires to be like his

²⁵⁰ El suplicio, tal y como lo describe Foucault, implica por un lado el sufrimiento y por otro el ritual, convirtiéndolo así en una forma de control (*Vigilar y castigar*, 43). Esta tortura a la que es sometido Klaus es, al mismo tiempo, proveedora de placer y tormento penalizador por sus acciones.

perverse father figure, to take his place and relegate the physically dependent Klaus to the role of child.” (Church 140). Angelo es presentado en este caso como reflejo de Klaus, como el espejo deformado en el que se mira y se reconoce, como el niño lacaniano cuando identifica su identidad.²⁵¹ Cuando Angelo mira a Klaus se transforma en el bebé que se ve obligado a identificarse en el espejo y distinguir su cuerpo del de su madre, se transforma en un sujeto que, sin embargo, lo que está haciendo es reemplazar al original mediante la repetición de sus actos.

Esta misma dinámica del control de la mirada para reemplazar al sujeto se da cuando Angelo se enfrenta a Griselda por primera vez; ella se asusta y evita su mirada, pero él la obliga a mirarle. Es a través de esta mirada que él establece el control y alcanza la posición de poder definitiva sobre ella, reemplazándola como figura de autoridad en la casa. No es únicamente físicamente superior a cualquier otra persona allí (una anciana, un hombre paralizado y una niña), toma la posición de poder, establece una jerarquía en su relación con ellos, anulando cualquier posible competencia. El choque entre los dos se refleja en un plano-contraplano en el que sus miradas se enfrentan, y Griselda asume su derrota agachando la mirada. La culminación del control de la mirada por Angelo llega precisamente justo después del asesinato de la mujer: su cuerpo es arrastrado y situado sobre la cabina transparente del pulmón artificial, con su cara dirigida a Klaus sobre el cristal, forzándolo a mirarla directamente a sus ojos

²⁵¹ En la vertiente psicoanalítica de los estudios fílmicos la relación entre el espectador y el objeto en la pantalla, observador y objeto observado, se presenta tradicionalmente desde la teoría del espejo de Jacques Lacan, que explica cómo la identidad del niño aparece desde la consciencia de su propio reflejo en el espejo junto a su madre, cuando el infante es capaz de diferenciarse a sí mismo de su madre, su cuerpo del de ella.

muertos.²⁵² Al obligarlo a mirar el cuerpo, le obliga también a aceptar una realidad para la que Klaus no está preparado: la muerte de su mujer, la única persona que lo ha cuidado y la única que habría tenido alguna oportunidad de protegerlo de su torturador. Al ser abandonado en esta situación, la única opción de Klaus es cerrar los ojos, de forma que la negación de la mirada funciona como método de control y tortura: solamente puede escoger entre sacrificar su visión, su único enlace con el mundo exterior, y abrir los ojos y enfrentarse a su tortura. Klaus ha perdido definitivamente el poco control que tenía sobre su vida. El remate de este proceso de usurpación del poder llega cuando Angelo, que finalmente lo tiene todo bajo control, comienza a llevar gafas de sol oscuras para cubrirse los ojos.²⁵³ Este es un punto de inflexión en el desarrollo del personaje, cuando el espectador se da cuenta de que él tiene el control total de la situación; si no hay contacto visual, nadie puede controlarlo, porque nadie puede adivinar sus sentimientos en su mirada.

Atendiendo a estas relaciones de poder, hay que tener en cuenta también que la mirada es el principal vínculo entre el torturado y el torturador. En ese sentido, Carol Clover compara dos diferentes miradas diegéticas atendiendo a su origen: el predador y la víctima. La mirada predadora, que Clover asocia a la mirada masculina aplicada a los *slasher*, es la mirada del asesino. En *Angustia*, por ejemplo, la mirada predadora nace en el asesino de la sala de cine, el espectador que ha sufrido a lo largo de la película y

²⁵² La urna de cristal en la que vive Klaus parece un ataúd.

²⁵³ Las gafas esconden su debilidad: “As he begins reenacting the very acts of torture that prompted tears early on, he takes to wearing dark glasses, covering his eyes, obliterating identity” (Gallant, web).

decide reproducir el mismo sufrimiento en otras personas, obteniendo placer de su dolor.²⁵⁴ La otra mirada es su negativo: la persona que se convierte en víctima a través de la acción y de la mirada. En *Angustia* tenemos a la adolescente que sufre viendo la película en el cine, la que se siente superada por la película y sufre dolor psicológico a través de la mirada, en forma de miedo. La misma situación es la de la mirada del niño que Klaus describe en su diario en *Tras el cristal*, la que lo empujará, como depredador, a matar y abusar de los niños.²⁵⁵ En el diario se describe la mirada como una mezcla entre tristeza, dolor y enfermedad, lo que provoca el placer en Klaus, estimulado por la experiencia de la tortura y el asesinato.²⁵⁶ Cuando Angelo lee y recita el diario de Klaus una de las primeras cosas que destaca es que este no siente nada hasta que puede mirar a los niños a los ojos. Cuando ve la angustia, el miedo en el mirar del chico, Klaus dice que se siente incómodo, pero que al mismo tiempo siente placer.²⁵⁷ Este es el primer

²⁵⁴ Klaus en *Tras el cristal* tiene el mismo tipo de mirada, el depredador que consigue su placer viendo sufrir a otros, y Angelo, como veremos, actúa como el espectador de *Angustia*, aguantando el dolor hasta que se convierte en el propio depredador.

²⁵⁵ Recordemos el detalle de que, para matarlos, les inyecta gasolina en el corazón. Por un lado, la aguja es un símbolo fálico e implica la penetración (quizá este abuso sea un indicio de impotencia sexual). Por otro, el combustible que Angelo inyecta a los niños imitando a Klaus proviene de la máquina a la que él está conectado: enlaza a Klaus con las muertes de forma orgánica (como si fuera él quien los matase), y al mismo tiempo funciona como transmisión de la monstruosidad, como Klaus hizo con él y él hará con Rena, como si fuera una enfermedad. De forma casi ceremonial, los actos violentos devienen en una forma ritual (Kinder 186).

²⁵⁶ En cierto modo este mirar es la única defensa que tiene el niño, la única resistencia: “In resistance struggle, the power of the dominated to assert agency by claiming and cultivating ‘awareness’ politicizes ‘looking’ relations – one learns to look a certain way in order to resist” (Hooks 230). Indefenso, lo único que el niño puede hacer es mirar, esperando inspirar compasión.

²⁵⁷ Según Church, la relación entre Angelo y Klaus es sadomasoquista, y liga esto a dos elementos. Por un lado, la relación con el fascismo (alemán y español), y por tanto con la necesidad de relaciones jerárquicas de poder intrínsecas al sistema. Por otro lado, una relación homosexual y deseo sexual hacia un discapacitado, que se ven como deseos prohibidos que enlazan con el sadomasoquismo (139): “the returned gaze from Klaus’s terrified young victims preceding each killing proved both uncomfortable and pleasurable to behold; in a sense, his sadomasochistic recognition of the children’s terror could only be dispelled by turning toward sadism’s logical endpoint: murder” (Church 140).

contacto con el aspecto sádico de la relación, cuando Klaus se reconoce en ello y empieza a abusar, torturar y matar a los niños.²⁵⁸ No encuentra el verdadero placer en el abuso físico tanto como en el terror en los ojos de los niños: su placer nace del dolor de otros, su disfrute va de mirada a mirada.

La mirada del depredador puede ser cíclica, repercutir en el torturado y reproducir su instintos en él. Clover dice que “In the same way that the child abusers in the present were abused in the past, assault the gazing, for Powell, proceeds from and is predicated on the reactive gazing” (175). Esto es exactamente lo que sucede con Angelo, quien pasa de víctima a predador y, por tanto, se monstrifica, al convertirse en el que hasta ahora habíamos considerado el monstruo: Klaus.²⁵⁹ Desde esta experiencia y observación del sufrimiento de las víctimas, Angelo crea su propia mirada depredadora y pasa de ser uno de ellos a uno de los abusadores, traspasando su rol identitario de una mirada a otra. En relación a este punto, Clover establece que la presencia y el uso de la cámara diegética, la grabación de la imagen presente, funciona como mirada predadora.²⁶⁰ Entiende la cámara como una mirada amenazadora que persigue a la

²⁵⁸ La relación entre Angelo y Klaus es sadomasoquista, y Church liga esto a dos elementos. Por un lado, la relación con el fascismo (alemán y español), y por tanto con las relaciones jerárquicas de poder dentro de un sistema institucionalizado. Por otro lado, una relación homosexual y deseo sexual hacia un discapacitado, lo que se ve como deseos prohibidos, lo que el autor vincula con el sadomasoquismo (139).

²⁵⁹ Klaus es considerado un monstruo para el espectador que asiste a *Tras el cristal* principalmente por su pasado (su cargo en la Alemania nazi y sus abusos pedófilos una vez exiliado en Cataluña): no solamente es una desviación de la norma, sino que supone una obvia amenaza para la integridad y seguridad del grupo, lo que hace que sea expulsado (exilio) y marginado (oculta sus inclinaciones sexuales). Su monstruosidad será, precisamente, transmitida a Angelo a través de la mirada y la cámara con la que graba sus abusos a los niños.

²⁶⁰ Hace al mismo tiempo, y desde una perspectiva de género, una referencia al uso de la cámara descrito por Susan Sontag, para quien el mero acto de sacar fotos puede considerarse un acto de violación del sujeto expuesto al objetivo al objetificarlo (Clover 177).

víctima, la persona retratada, y es presentada para ella como depredadora en su representación de la “phallic gaze” (Clover 173), de la cual el cuerpo de la mujer es víctima al ser objetificado. La autora identifica dos formas en las que el cine mira a las mujeres, ambas presuponiendo una mirada masculina; la mirada sado-voyeurística, a través de la cual la mirada aplaca el rechazo masculino ante la carencia (de falo) femenina viendo en el objeto a la mujer castigada, y la mirada fetichista-escopofílica, a través de la cual el observador evita su incomodidad fetichizando el cuerpo femenino, en parte o en su totalidad (Clover 206).

En el caso de *Angustia* podemos entender la situación como sádica, cuando el cuerpo femenino es objeto de tortura y mutilación, ya que las mujeres son las víctimas principales de ambos asesinos meta-fílmicos, a pesar de que no muestran trazos de deseo sexual hacia ellas: se las castiga por su carencia (adoptan una actitud agresiva), rebelándose contra el hombre, y se fetichiza su cuerpo a través de los globos oculares. Lo primero que hace John en la película diegética es asesinar a la mujer que acababa de ser agresiva con él, y resulta interesante, en este caso, pensar por qué esta es la primera víctima. En primer lugar, es una mujer atractiva; no sería extraño que se sintiera atraído por ella, por lo que se objetifica su cuerpo. Por otro lado, la mujer demuestra una actitud agresiva hacia él, lo que puede interpretarse como un ataque no únicamente hacia el hijo, sino también hacia la madre que lo controla, como la figura femenina más poderosa en la vida de John: se castiga a la mujer insumisa. Ambos aspectos de esta mujer la colocan en una posición de poder y control, lo que supone una doble amenaza. En primer lugar, es una amenaza para el hombre, como la figura situada en la cima de la estructura

patriarcal, cuando una mujer cuestiona y compromete su autoridad (en este caso como médico, en la clínica). Por otro lado, este mismo aspecto es una amenaza para la madre, quien es la figura femenina con más autoridad sobre su hijo, y esta otra mujer puede eclipsarla definitivamente tanto por su violencia como por su atractivo físico. Por ello, la privación de la mirada a través de la enucleación representa de la manera más literal la negación de su poder y control como mujer a través de la objetificación y posesión de su cuerpo. En *Tras el cristal*, la situación es ligeramente diferente, porque la mirada del torturador es masculina, pero el objeto de tortura también, tanto cuando Klaus está abusando de los niños como cuando es Angelo quien los asesina y tortura a Klaus. Dado que la carga sexual entre ambos es explícita en la película, se puede aceptar la mirada homosexual como agresiva, aunque la víctima ya no es el sujeto femenino, sino el cuerpo masculino.²⁶¹

Mirada e identificación: el espectador-sujeto

La identificación del propio cuerpo en relación al otro como constructora de identidad llega aquí a través de la mirada, que establece el vínculo entre el niño sujeto y el reflejo objeto, que al devolverle la mirada le proporciona consciencia de su subjetividad. De la misma forma, algunos teóricos del psicoanálisis relacionan el espejo con la pantalla de cine, estableciendo la mirada como el vínculo identitario que une al

²⁶¹ “The blatant interplay between eroticizing fetishized close-ups and extreme distancing long shots helps to specularize the violence. As in *Pepping Tom*, control over the gaze is not restricted to the sadistic killer, for the victims are forced to watch their own deaths, demonstrating the chain of brutality and the reversibility of the two subject positions, of killer and victim” (Kinder 188-89). Se trata de un perverso juego de erotización y fetichización en el que se revierten los roles de víctima y verdugo a través de la mirada.

sujeto observador, el espectador, y el objeto observado en la pantalla. Según Todd McGowan, “traditional Lacanian film theory understands the gaze as it appears in the mirror stage and as it functions in the process of ideological interpellation. That is, the gaze represents a point of identification, an ideological operation in which the spectator invests her/himself in the filmic image” (McGowan 28). De acuerdo con esto, la mirada funciona como interpelación y reconocimiento entre el sujeto y el objeto; el espectador necesita verse reflejado en la pantalla, como el niño en el espejo, para entenderse como sujeto al identificarse en la figura proyectada. Sin embargo, Christian Metz hace una crítica a esta interpretación. El cine, como el espejo, refleja la realidad pero no incluye al espectador, que no puede verse reflejado como hace el niño cuando se reconoce en el cristal: “The spectator knows that the object exists, that he himself exists as a subject, that he becomes an object for others: he knows himself and he knows his like: it is no longer necessary that this similarity be literally *depicted* for him on the screen, as it was in the mirror of his childhood” (Metz 46). El espectador puede reconocerse a sí mismo como sujeto porque ya ha pasado la fase del espejo, ya conoce su identidad y reconoce su cuerpo, luego no puede verse a sí mismo en la pantalla como objeto de la mirada; la identificación debe de funcionar a otro nivel.²⁶² En este supuesto, sin embargo, el espectador funciona únicamente como emisor de la mirada hacia la pantalla, pero deja al objeto como mero receptor de la mirada.

²⁶² Para autoras de género como Mary Ann Doane o Linda Williams se puede hacer una lectura de género de este reconocimiento del objeto en la pantalla y la distancia del sujeto, destacando la objetificación del cuerpo de la mujer a través de su representación/exhibición y el papel de la mirada del hombre: al aparecer la mujer como cuerpo en la pantalla, la espectadora femenina sí puede acortar la distancia y reconocerse en el objeto, identificarse con lo que ve en la pantalla aunque no sea un sujeto, ya que está acostumbrada a reconocer su propio cuerpo como objeto de la mirada masculina.

Contrariamente, para Metz el proceso es más complejo. Según él, el espectador reproduce con su mirada el proceso de proyección de la luz que implica el cine. Luego convierte la pantalla no únicamente en contenedor de objetos y receptor de la mirada, sino también en sujeto emisor de su propia mirada objetual:

There are two cones in the auditorium: one ending on the screen and starting both in the projection box and in the spectator's vision insofar as it is projective, and one starting from the screen and 'deposited' in the spectator's perception insofar as it is introjective (on the retina, a second screen). When I say that 'I see' the film, I mean thereby a unique mixture of two contrary currents: the film is what I receive, and it is also what I release. (Metz 51)

El espectador en la sala de cine es, por tanto, al mismo tiempo emisor y receptor de la mirada, agente y paciente, un sujeto aislado en la oscuridad de la sala estableciendo una relación con otro sujeto, retroalimentando sus miradas. Slavoj Žižek hace una puntualización a este respecto, también desde una perspectiva lacaniana. Según el autor, tenemos que plantearnos la “mirada como punto desde el cual el propio objeto mirado ‘nos devuelve la mirada’ a nosotros, los espectadores” (*Lacrimae*, 95), es decir, no solo la emite sino que se hace consciente de la presencia del espectador-sujeto. El autor pone el ejemplo de la ventana tras la cual no podemos saber si alguien nos está observando, ya que no podemos ver el interior: no podemos mirar hacia el interior de la película, solo hacia la superficie de la pantalla; la mirada potencial es la que se encuentra más allá de la película, la que afecta al espectador.²⁶³ Esta mirada desconocida dentro de la película representa el temor a ser observado, luego a ser controlado, desde el otro lado de la

²⁶³ En *Angustia* el problema de los espectadores diegéticos, es precisamente, que la mirada de la pantalla los traspasa y los afecta sin que ellos sean conscientes de su efecto.

pantalla;²⁶⁴ pero al mismo tiempo esta posibilidad de ser observado define al espectador como sujeto, que observa pero también es observado: “La inquietud surge ante la perspectiva de NO estar expuestos todo el tiempo a la mirada del Otro, es el propio sujeto el que necesita la mirada de la cámara como una especie de garantía ontológica de su ser” (Žižek, *Lacrimae* 98). Si la mirada de la pantalla desaparece, la audiencia también, ya que se define como sujeto en tanto colectivo espectador; cuando sale de la sala pierde esa identidad espectral,²⁶⁵ ya que este poder de la pantalla sobre el espectador solo funcionará como elemento vigilante mientras se defina como sujeto-espectador: “The spectator *identifies with himself*, with himself as a pure act of perception” (Metz 49). El mero hecho de percibir confirma al espectador su propia existencia y, de la misma forma, el carácter ficcional de lo que aparece en la pantalla, al otro lado de la cuarta pared, y es por ello que el personaje de ficción no rompe la línea y se hace consciente del espectador, ya que rompería con la propia naturaleza del sujeto-espectador.²⁶⁶ Por ejemplo, en *Angustia*, el asesino-espectador se ve definido a sí mismo como sujeto que atraviesa la cuarta pared en sentido contrario, y de sujeto-espectador pasa a sujeto-personaje. Yendo quizá un poco más lejos en ese juego de consciencias,

²⁶⁴ Es lo que Žižek llama la “mirada fantasmática del Otro” (*Lacrimae*, 97-98).

²⁶⁵ Es como las redes sociales, en las que necesitamos ser observados para ser; si no tenemos la mirada del otro, no somos (es lo que le ocurre a Angelo, cuya identidad como depredador depende de la mirada de Klaus como víctima).

²⁶⁶ Como afirma Rushton,

the rare moments when, during the watching of a film, there is a synergy between what is presented on the screen and what is amenable to the most convincing levels of the spectator's beliefs. And such moments are, quite literally, gaps in the viewing experience, they are moments of imaginary phantasmagoria, of unconscious perception, of a degree of hyper-perceptive hallucination where one unshakeably believes in the reality of the screen world in which one is engrossed. (Rushton 114)

En cierto modo, se trata de la “fantasía” lacaniana.

Metz dice también que el personaje que mira fuera de cámara dirige realmente su mirada al espectador, que igualmente se encuentra fuera de cámara, aunque no lo mire directamente, como lo hace al romper la cuarta pared: “everything out of the frame brings us closer to the spectator” (Metz 55). Se trata de una forma de contrarrestar al *voyeur*, que se considera el propio espectador, hacerse consciente de su presencia y hacérselo saber, evidenciando que ambos son sujetos.

La luz de la pantalla se proyecta en forma de imagen directamente hacia el ojo del espectador, como el escalpelo de John en *Angustia* penetra el ojo de la adolescente. Es el vínculo entre los sujetos, la mirada que agrede del uno al otro, objetivizándolos a ambos. La luz es la muerte que atraviesa la sala y ataca a los espectadores, vulnerables en la oscuridad de su encierro, como el mismo John sale de la luz hacia la pantalla de cine (Seguin 23).²⁶⁷ La sala de cine provoca el aislamiento del espectador, es un espacio de separación de los sujetos-espectadores y, al mismo tiempo, de unión entre los sujetos/objetos que son la audiencia y la película: “Metz attributes the impression of reality in the cinema to its ‘segregation of spaces’ the space where I sit in front of the screen is of an entirely different order of reality, or is of a different dimension to the space of the filmic diegesis that is ‘on’ or ‘in’ the screen” (Rushton 109). El espectador de cine es el sujeto solitario enfrentado a la luz: la oscuridad lo aísla del resto, el objeto ignora su presencia, y la heterogeneidad del espacio objeto en la pantalla lo distancia de

²⁶⁷ “La oscuridad no se puede ver, salvo si algunas manchas de luz la atraviesan. De la oscuridad, van saliendo las figuras asesinadas y los temores profundos. En la oscuridad del cine, estamos más solos todavía, más aislados y nuestro temor aumenta” (Seguin 23).

su espacio único en la butaca del cine.²⁶⁸ El objeto en la pantalla está para mirar y ser mirado, igual que el espectador, conscientes ambos de su observación recíproca, aunque solamente el espectador es consciente de su aislamiento, del encierro que le supone la sala de cine, que no constriñe la película que, a su vez, envuelve a la audiencia en la luz que proyecta: “Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world” (Mulvey, “Visual Pleasure”, 714). El aislamiento de la sala de cine limita y confina al espectador, restringe sus acciones y lo guía a través de la mirada, su único contacto con lo que le rodea en la oscuridad, el vínculo que lo une a su entorno. En *Tras el cristal*, Klaus se ve obligado a ser un sujeto consciente encerrado en un cuerpo muerto que le impide tener el control de sus propias acciones. En su encierro de cristal, solo puede ver lo que le muestran, y el propio juego de espejos que utilizan para las cosas recuerda a un proyector cinematográfico: Klaus es, contra su voluntad, un espectador perpetuo: “The film explicitly frames Klaus’s passive and masochistic viewing position as paralleling that of the film viewer” (Church 146); la pasividad masoquista de Klaus frente a la tortura visual a la que es sometido perpetúa al espectador en su rol de observador. Cuando Angelo le describe escenas o le lee su diario, está construyendo

²⁶⁸ “The spectator’s solitude in the cinema: those attending a cinematic projection do not, as in the theatre, constitute a true ‘audience’, a temporary collectivity; they are an accumulation of individuals who, despite appearances, more closely resemble the fragmented group of readers of a novel. It lies on the other hand in the fact that the filmic spectacle, the object seen, is more radically ignorant of its spectator, since he is not there, than the theatrical spectacle can ever be” (Metz 64).

imágenes, una película mental para Klaus, el espectador pasivo (Church 146).²⁶⁹ No podemos pasar por alto que su conexión obligada a la máquina híbrida al sujeto-espectador, que en este caso es Klaus, con la pantalla del espejo. Cuando la criada ve su cuerpo conectado a la máquina dice que “es como estar en el cine”, reconociendo en él al observador pasivo, que al mismo tiempo provocará un acercamiento del espectador movido por la compasión: “the reflexive scenes evoking cinema spectatorship stress the passivity or physical immobility imposed on the viewer, a condition like political repression that only heightens the intensity of the violence and eroticism held in check” (Kinder 195). Al construir este híbrido entre la máquina y el cuerpo con el espejo/pantalla, el espectador (Klaus y, por asociación, nosotros) se funde con el cine: el espectador es la película.²⁷⁰

Por ello, como Klaus en su caja, como la adolescente en su butaca, en el cine de terror la última víctima de la mirada penetrante es siempre la misma, el espectador. Carol Clover dice que “horror films do attack their audiences. The attack is palpable; we take it in the eye” (Clover 202), un ataque al que el individuo, el espectador, tiene que reaccionar, protegerse o monstrificarse con él. El terror que amenaza desde la pantalla, la mirada activa que es devuelta desde este objeto subjetivizado supone una amenaza para

²⁶⁹ “*Tras el cristal* uses the masochistic aesthetics to eroticize sadistic acts” (Kinder 185). La violencia aparece estetizada en estos personajes, símbolos al mismo tiempo del fascismo y catolicismo de la época en España.

²⁷⁰ La misma audiencia de la película, por otro lado, puede plantearse su propia pasividad como espectador, y si esto la asoma a la inmoralidad, como el mismo Klaus. Como espectadores, somos cómplices de la tortura de Klaus y del abuso de los niños, porque la mirada de *voyeur* no nos da control o poder sobre ellos, pero sí les da poder dentro de su sadismo, por ser observados. Al mirarlos se les reconoce, porque nada quita más poder que ser ignorado.

el espectador, un ataque a través de la conexión que los vincula. La cámara actúa como un segundo ojo para la audiencia, quien encarna una mirada pasiva en oposición a la activa, la que muestra.²⁷¹ Aunque el espectador pueda dirigir su mirada no escoge lo que puede ver; la película lo guía a través de su propia mirada indirecta. La cámara es el ojo que cubre el ojo del espectador, quien solo puede ver lo que esta le muestra, siendo víctima potencial de esa visión al ver anulada toda posibilidad de control y poder. El espectador, como elemento pasivo del proceso, es una mirada fija en la pantalla. Su visión se encuentra aquí distorsionada, rechazada y con su poder negado, siendo la mirada desde la pantalla la que lo controla a él. Al mismo tiempo, Paul Willemen argumenta que en el acto de mirar una película hay ruptura en la mirada, el proceso se transforma: la película como objeto inconsciente de la mirada y el espectador como el *voyeur* escondido. La naturaleza del cine se basa en la observación del elemento externo, la mirada voyeurística escondida de los otros, el falso sentimiento de ver sin ser visto: “conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world” (Mulvey, “Visual Pleasure”, 201.) El voyeurismo resultará, en este caso, en identificación; mirar a otra gente para identificarse con ellos.

Por otro lado, al mismo tiempo, como la misma Mulvey destaca, “the cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect” (“Visual Pleasure”, 201), apuntando que la audiencia, a través de la observación del cuerpo humano en la pantalla, admira su propia

²⁷¹ No olvidemos que la etimología de monstruo proviene, de hecho, de *monstrare*; quizá podamos decir que no solo el que es mostrado, sino también el que muestra.

representación, su propio cuerpo, transformando este aspecto voyeurístico de la observación del otro en uno narcisista, el observarse a uno mismo. Por ejemplo, en *Tras el cristal* la cámara extradiegética desde el principio transmite al espectador una perspectiva de *voyeur*, que le proporciona una cierta sensación de control a través del rol del ojo y de la mirada como poderes controladores desde el principio del filme. El primer plano de la película es un primer plano extremo de un ojo, seguido por un contraplano a cámara lenta de la escena de tortura de un niño.²⁷² Un segundo más tarde la película desvela que este último plano es un plano subjetivo desde el punto de vista de uno de los personajes, el primer monstruo de la película,²⁷³ Angelo, visto desde la ventana del sótano.²⁷⁴ Esto también revela la historia del personaje: Klaus es un pedófilo que abusaba de niños. Es, además, la primera escena de violencia, y la primera pista del placer a través de la mirada, en este caso de la mirada cinematográfica que corresponde a la cámara con un personaje y apela al espectador. Klaus solía filmar y fotografiar a sus víctimas, obteniendo placer de ello. Sin embargo, años después, el antiguo torturador se convierte en un anciano eternamente conectado a una máquina que lo mantiene vivo. Ha perdido todo control o poder sobre su cuerpo, sobre su propia vida. Estos planos interlocutorios de la película son los que enlazan la mirada cinematográfica de la cámara

²⁷² En esta escena el niño colgando recuerda a Cristo, al Catolicismo español (Kinder 196).

²⁷³ Sobre la cámara subjetiva, Clover apunta que oculta más que enseña, decide qué mostrar, vulnerabiliza más que masteriza porque somete al espectador. Es la indefensión de la incertidumbre por lo que no podemos ver (187). En este caso lo que no podemos ver es al espectador, al testigo.

²⁷⁴ Para Church hay una superposición de varias miradas en este plano (el niño, Klaus y Angelo, la cámara diegética, la cámara diegética y el espectador), pero todas las diegéticas rompen con las tres miradas masculinas de Mulvey ("Visual Pleasure", 137) porque son miradas homosexuales que no objetifican a la mujer.

con la mirada del espectador, que es guiado por un ente que, al contrario que Klaus, parece tener autonomía.

En diversas ocasiones, como en la primera escena de tortura de Angelo a Klaus, cuando lo desconecta de la máquina por primera vez y le realiza una felación, la cámara hace un movimiento arqueado de un plano a nivel a uno cenital. La cámara testigo actúa como si escapara de la posición más violenta que había adoptado, más cercana a las caras de los personajes, a una que es segura pero que, al mismo tiempo, le permite presenciar la escena. La misma cámara seguirá durante toda la película las miradas de los personajes, siendo uno de los aspectos narrativos más representativos del filme, captando la identificación del espectador y desvelando su consciencia de estar siendo vista: “detached yet eroticized kino eye is associated with the killer and then the hand-held subjective camera represents an unknown, heavy-breathing voyeur (later identified as Angelo) with whom we are sutured into identification” (Kinder 189).²⁷⁵ De la misma forma, cuando el filme rompe la cuarta pared, como sucede en *Angustia*, el sistema de identificación está fallando, ya que la misma película es consciente de ser vista, y el espectador ha dejado de estar escondido.

Otro recurso para interpelar al espectador es la meta-cinematografía, que evidencia su presencia al arrastrar al propio sujeto-espectador dentro del filme. En *Angustia*, tras algunos minutos de metraje, el espectador extradiegético descubre que

²⁷⁵ El plano subjetivo es también el primer acercamiento para la identificación del espectador con el objeto.

esta es una historia meta-cinemática, en la que el argumento de la madre y el hijo monstruosos son parte de una película diegética que está siendo proyectada en una sala de cine dentro del filme. Por ello, cuando la madre hipnotiza a su hijo no lo hipnotiza solo a él, sino también a toda la audiencia diegética, lo que refuerza el poder de la cámara y la proyección como imagen activa sobre la mirada pasiva del espectador. Durante la película, los espectadores de la sala comienzan a demostrar reacciones corporales; les pica la piel, les duelen los ojos; la película los está controlando. Como en cualquier película de miedo, lo que Linda Williams considera un “body genre”, los espectadores pierden el control sobre sus cuerpos y voluntades, sufriendo como los personajes en el cine.²⁷⁶ La visión, la mirada, no es en este caso una fuente de poder, sino un canal para el mismo. Este aspecto es interesante desde el punto de vista del espectador extradiegético. Se trata de un juego poderoso con la audiencia: si la gente dentro de la película está siendo hipnotizada y controlada por el filme diegético, ¿cómo podemos saber que nosotros mismos no estamos sufriendo lo mismo? Para el cine de terror esta identificación es una herramienta fundamental. En este caso, si podemos asustarnos con la posibilidad de que los personajes sean asesinados por el personaje que sale de la pantalla, nosotros mismos como audiencia estamos también en peligro, ya que estamos viendo la misma película y, por lo tanto, vinculados a ellos. Aunque la mirada metacinemática podría crear distancia porque recuerda al espectador su propia condición extradiegética, esta distancia desaparece por la apelación afectiva que impacta al

²⁷⁶ Conviene recordar aquí el “eco” entre las respuestas emocionales de los personajes y de los espectadores que describe Noël Carroll, un paralelismo asimétrico en el que la audiencia reacciona con los personajes pero no con la misma intensidad (*Filosofía del terror*, 93).

espectador; lo que debería ser representación se convierte en modelo, funcionando como el simulacro descrito por Baudrillard, haciendo desaparecer el original y, por lo tanto, convirtiendo toda reproducción en original a su vez: la película que ellos ven es la misma exactamente que la audiencia extradiegética ve, por lo que el eco del paralelismo que apuntaba Carroll teóricamente puede derivar en un paralelismo simétrico.²⁷⁷

Este efecto meta-cinemático distorsiona la relación entre las miradas en juego, a pesar de no tratarse de una ruptura de la cuarta pared como tal. Recordemos que Laura Mulvey distingue tres miradas diferentes en el cine que ya han sido comentadas: la cámara, la audiencia y la mirada diegética de los personajes. Teóricamente, las tres son independientes pero, de hecho, esto no es posible. En primer lugar, la cámara siempre será consciente de la mirada de la audiencia ya que, como hemos dicho, construye la narrativa para ella, y también es consciente de la mirada de los personajes, ya que forma parte de la narración. Al mismo tiempo, al romper la cuarta pared se están evidenciando dos de las miradas, el espectador y la misma cámara: “The conventions of narrative film deny the first two [gazes] and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the

²⁷⁷ “In the tradition of high culture, these metacinematic moments would seem to distance the viewer aesthetically from the film because they remind us of our similar position of enforced passivity before the cinematic spectacle. However, as Steven Shaviro notes, our disempowered and masochistic abjection before the visceral affectivity of the cinematic image actually collapses the distance between spectator and spectacle. Our senses are bombarded, but the simulacral image – which is not a representation, but an effective event – vanishes before we can cognitively grasp and order its affects into a signifying system” (Church 147).

audience” (Mulvey, “Visual Pleasure”, 721).²⁷⁸ Cuando *Angustia* traspasa esta línea rompiendo la cuarta pared, ataca no únicamente la mirada del personaje, sino también a la del espectador, reforzando la identificación con el personaje, de espectador (diegético) a espectador (extradiegético), apoyando las reacciones físicas de terror que puedan estar sufriendo, y tratando de forzar el paralelismo asimétrico descrito por Carroll.²⁷⁹

Sin embargo, tanto Willemen como Barbara Creed identifican dos miradas adicionales, completando el esquema propuesto por Mulvey:

In his discussion of pornography Paul Willemen (1980) has specified a fourth look, the possibility of the viewer being overlooked while engaged in the act of looking at something he or she is not supposed to look at. The act of ‘looking away’ when viewing horror films is such a common occurrence that it should be seen as a fifth look that distinguishes the screen-spectator relationship. Confronted by the sight of the monstrous, the viewing subject is put into crisis – boundaries [...] By not-looking, the spectator is able momentarily to withdraw identification from the image on the screen in order to reconstruct the boundary between self and screen and reconstitute the ‘self’ which is threatened with disintegration. This process of reconstitution of the self, via the fifth look, is also reaffirmed by the conventional ending of some horror narratives in which the monster is ‘named’ and destroyed. (Creed, *Monstrous-Feminine* 29)

Cabe cuestionar esta quinta mirada, sin embargo, ya que no se trata de un nuevo elemento, sino de la desviación, la negación de uno anterior: la mirada espectral que

²⁷⁸ Mulvey hace esta lectura desde el género, entendiendo que la mirada de los personajes es siempre masculina, luego objetiviza a la mujer dentro de la pantalla, y provoca una identificación en la audiencia que hace que actúe de la misma manera. El hombre protagonista, como personaje, ejerce el control de la mirada cuando mira a la mujer y, como centro de la narración, guía también la mirada del espectador (Mulvey “Visual Pleasure”, 716). Igualmente, las ideas de Mulvey han sido cuestionadas en diversas ocasiones. En *The Female Gaze*, editado por Lorraine Gamman y Margaret Marshment, se debate el hecho de que tanto la mirada como el protagonista tengan que ser siempre masculinos y heterosexuales, y ponen sobre la mesa otros aspectos como qué pasa con protagonistas homosexuales, géneros sin presencia femenina como el Western tradicional, o espectadores no masculinos o heterosexuales, además de no tener en cuenta otros aspectos de la subalternización de la mirada, como la raza (Gamman y Marshment 5-7).

²⁷⁹ Al mismo tiempo, cuando la audiencia extradiegética descubre que todo está en la mente de la niña también se siente aliviada; ella está a salvo, luego nosotros también lo estamos.

tiene que enfrentarse a lo monstruoso. Es en este punto, al desarrollar esta identificación con los personajes que impulsa a la reacción de la audiencia, en el que podemos encontrar la monstrificación del espectador: si la audiencia desarrolla un vínculo con el personaje que lo empuja a seguirlo cuando el personaje se monstrifica, el espectador se monstrifica también a través de su propia mirada, que se niega a apartarse. Al relacionar las miradas y encontrarse con la del monstruo, el espectador se ve obligado a identificarse y convertirse en su igual: “the reversibility of the matched gazes forces us spectators to confront our own emotional susceptibility to the erotizing of the most hideous murders [...] We see how murderers are constructed and recruited through spectatorship, by having witnessed or read the same violent representations that we are now watching” (Kinder 189). Es lo que sucede en *Angustia* con el espectador transformado en asesino tras ver la película, que establece, a través de su uso de la mirada, una relación de identificación directa con el espectador extradiegético. En este caso, el personaje monstrifica al espectador cuando pasa de espectador diegético a villano. Su transformación empuja al espectador extradiegético a verse a sí mismo como asesino potencial, ya que están en la misma situación, pero la monstrificación de la audiencia se sortea porque la película evita el contacto de las miradas, luego la identificación.²⁸⁰ Podríamos pensarlo desde las teorías de la identificación propuestas por Anne Friedberg, entendiéndolo como una identificación extra-cinemática, en la que

²⁸⁰ “John’s imitator functions as a type of antithetical twin. He is not after eyes but after cadavers. He does not yearn for release from the mother, but instead, for union [...] He is the spectator as antagonist, consumed and subsumed by the images on the screen” (Friedman 76). Este paralelismo asimétrico recuerda también de alguna forma al apuntado por Carroll.

el espectador de la película diegética quiere llegar a ser como John, tratando de imitarlo.²⁸¹ En este caso la propia película es el objeto que devuelve la mirada, la que empuja al espectador a cruzar la línea, a pasar de *voyeur* a sádico; como el espectador de porno al agente del acto sexual, al romper la distancia y atravesar la frontera de la mirada, el *voyeur* deja de ser pasivo para convertirse en activo.

Fetiches y sadomasoquismo: perpetuación de la monstruosidad

Según el diccionario Oxford, *scopophilia* es “sexual pleasure derived chiefly from watching others when they are naked or engaged in sexual activity; voyeurism” (web). Se trata, en definitiva, de una actividad fetichista conducida por lo visual, la excitación originada en el cuerpo del otro y la distancia con uno mismo, el fetichizar viendo sin poder tocar. Mulvey argumenta que el erotismo del cuerpo femenino crea una fetichización relacionada con la castración, que evita la distancia con el espectador.²⁸² Dejando de lado la interpretación de género que hace Mulvey, en la que la mirada del espectador es siempre masculina, si pensamos en el espectador que fetichiza el objeto en pantalla desde su actitud voyeurística, esta relación puede considerarse como sadomasoquista, ya que el espectador que observa el objeto maltratado en la pantalla disfruta de esto, pero ese disfrute se rompe con la distancia y lo acerca a su propio

²⁸¹ “The killer in the audience with Patty and Linda is John’s alter ego, just as we are the alter egos of the young women and their comrades in disaster” (Friedman 78). Son diferentes maneras de enfrentarse a la propia identidad como sujeto-espectador.

²⁸² El cuerpo femenino atrae la mirada masculina en tanto “cuerpo ‘masculino’ castrado”, lo que anula la distancia. Sin embargo, Willemsen considera que esta perspectiva desplaza la teoría freudiana original, en la que el objeto observado es el reflejo de uno mismo: “if scopophilic pleasure relates primarily to the observation of one’s sexual like (as Freud suggests) the two looks distinguished by Mulvey are in fact varieties of one single mechanism: the repression of homosexuality” (Willemsen, 213).

sufrimiento, pasando de una postura sádica a una masoquista. Tomando como punto de partida esta potencial relación sadomasoquista de la mirada con su objeto de observación, podríamos decir que la actitud de horror de la audiencia ante el cine de terror podría adoptar una postura: de disfrute y sufrimiento simultáneos, proveniente de la experiencia de ver a otras personas maltratadas en la pantalla. El espectador que establece la relación con el objeto en la pantalla a través de la mirada es susceptible de ser monstrificado si se deja llevar por sus pulsiones, pero si consigue sublimarlas a través de, aparentemente, la inofensiva acción de mirar, de prestar atención a la pantalla, la pulsión de muerte puede ser reemplazada por las perceptuales, fundamentalmente con la escópica, que reprimen ese deseo satisfaciéndolo a través de la mirada.²⁸³

En ese sentido, en *Angustia* encontramos al monstruo sadomasoquista bajo dos formas diferentes: los asesinos (John en la película diegética y su espectador que comienza a matar) y los espectadores del cine, quienes disfrutan del espectáculo basado en el sufrimiento humano.²⁸⁴ La mirada de esta audiencia representa la mirada general del espectador de cine de terror, cuyo interés en mirar y ver puede leerse de las dos maneras anteriormente expuestas: masoquista y sádica. Por un lado, el espectador asustado basa su placer en un sentimiento *a priori* desagradable, el miedo, y su disfrute puede leerse como un placer masoquista obtenido a través de la mirada cuando ve la película. Por otra parte, la misma audiencia que disfruta con la visión del sufrimiento

²⁸³ Este punto será desarrollado en profundidad en el siguiente capítulo, dedicado a *Tesis*.

²⁸⁴ Los calificamos de monstruosos porque sus acciones individuales los sitúan como desviaciones de la norma y, por ende, amenazas al grupo. En el caso de los asesinos es más obvio, pero en el de los espectadores, como se apuntaba en el párrafo anterior, éstos corren el riesgo de ser monstrificados a través de la mirada y de sus propios deseos.

ajeno, lo que delata el significado sádico de la acción, utiliza la mirada como una vía de placer. Al mismo tiempo, el personaje de Klaus en *Tras el cristal* es también una versión diegética de la audiencia cinemática; mientras que él disfruta su rol de víctima a través de su mirada masoquista en algunas de las torturas que Angelo ejerce sobre él, también ha vivido anteriormente la experiencia del torturar, y la ha disfrutado sádicamente como disfruta al observar a los niños de los que Angelo abusa. Su escopofilia no es únicamente placer a través de la mirada, es también el placer obtenido a través del control.²⁸⁵ En ambas películas tenemos una audiencia cautiva que disfruta su voyeurismo: los espectadores en el cine en *Angustia* y Klaus en su caja en *Tras el cristal*.

También en ambos casos el espectador, desde la perspectiva de la cámara extradiegética, es un *voyeur*, esperando que algo suceda. La cámara es un testigo que obliga a la audiencia a mirar a los ojos de la muerte y la tortura, y que la transforma en torturador a su vez, cuando la fuerza a mirar desde su posición. Esta relación sadomasoquista canalizada a través de la mirada está muy presente en la relación en *Tras el cristal* ya que Klaus, como abusador, se ve reflejado en Angelo, quien al mismo tiempo, se ve a sí mismo en los niños víctimas de Klaus, y en él como torturador. Ambos alcanzan el placer a través de la mirada, como la audiencia de la película a través de la

²⁸⁵ “Este *entre-deux* es el de la ‘sideración’ (Baudrillard), cuando la fascinación es tal y el tratamiento tan obsceno que el objeto queda anulado y sólo queda la mirada, una mirada no sólo morbosa (atañida), sino cautiva (pasiva)” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 464). Es lo que pasa en *Angustia*: la visión de la violencia, del horror, atrae a la vez que repele, como es el caso de la adolescente en el cine que no puede dejar de mirar la pantalla.

cámara.²⁸⁶ Por ejemplo, una de las cosas que Angelo obliga a Klaus a hacer es mirarlo cuando se masturba. El placer aquí proviene no solo de la actividad física, sino también del mirar y ser mirado: cuando es observado, Angelo se siente mejor, y a través de esa mirada Klaus siente placer también. El clímax de esta situación llega cuando Klaus está muriendo, y Angelo espera a su lado, mirándolo y disfrutando de su dolor, transformado en placer para su sádico observador. Aquí, el fetichismo de Klaus y Angelo los monstrifica; su desviación del estándar de normalidad los clasifica como anormales, lo que junto con su posición de posible amenaza contra la comunidad, los convierte en monstruos. Sin embargo, una cuestión que surge aquí es que, dado que cuando el fetichismo es extremo es socialmente considerado perversión, es decir, desviación, es difícil plantearse dónde exactamente está el límite. De acuerdo con este estándar, para el espectador del género de terror el acto de mirar y disfrutar del sufrimiento ajeno puede ser considerado una perversión de las tres miradas descritas por Mulvey, ya que implica una dimensión de maltrato y sufrimiento a los tres niveles. Por ello, el mismo género del terror, al basarse principalmente en el sufrimiento ajeno como espectáculo, puede considerarse perverso y, en consecuencia, monstruoso: “the horror movie is somehow more than the sum of its monsters; it is itself monstrous” (Clover 168).

Esta monstruosidad que la mirada sádica implica va más allá de las dimensiones espacial y moral que envuelven el aspecto liminal de lo monstruoso, abarcando también

²⁸⁶ “Indeed, throughout the film, both the camera and the iron lung function as fetishized hardware, machines of desire that amplify the eyes for voyeuristic pleasure and the lungs for the heavy breathing of sex and death that also arouses pleasure in the sadistic killer” (Kinder 194). El cine es, por tanto, un arte fetichista, y la cámara es su herramienta.

una perspectiva temporal en el sentido de la perpetuación de esa mirada. Como hemos visto, Carol Clover distingue una mirada cinemática presente en contraposición a una pasada. De acuerdo con ella, la mirada presente del espectador, a pesar de serlo, se sigue enfocando en un momento pasado cuando se centra en mirar grabaciones o fotografías producto de la mirada pasada, jugando con la memoria al hacerla pasar de una mirada a la otra, estableciendo distancia temporal entre ellas (173).²⁸⁷ Es la repetición del primer placer, el del primer contacto a través de la mirada, lo que activa la memoria. Volviendo al caso de Klaus, obtiene placer de sacar fotos de sus víctimas, que luego conserva, de la misma forma en que el diario y las palabras que Angelo le lee le devuelven al pasado haciéndole repetir lo vivido y revivir el placer sentido. Las fotografías funcionan como una forma de recrear el pasado y trasladarlo al presente. De la misma manera en *Angustia*, cuando en una de las primeras escenas los personajes son introducidos a través de un plano secuencia que muestra la casa de la madre,²⁸⁸ una de las primeras cosas que la cámara muestra es una serie de fotografías de los dos personajes, el hijo y la madre. Las fotos son, en este caso, la representación del pasado reflejado en el ojo, el ojo de la cámara. También en *Angustia*, los momentos de pasado y presente se superponen en el clímax de la película, cuando tenemos la impresión de que la película diegética (el pasado) invade la realidad también diegética (el presente), en un momento de histeria colectiva en el cine cuando el asesino real es descubierto. Cuando la película diegética

²⁸⁷ No se trata de una actualización de la mirada pasada, ya que esa mirada proyectada en la filmación no se modifica al ser vista en el presente, sino que se reinterpreta, pero permanece inalterable. Se trata, por tanto, de dos miradas contrapuestas que pueden superponerse, pero nunca confluir.

²⁸⁸ Para Seguin esta casa vacía es el “sustituto de la pantalla de cine” (22), ya que el blanco es su color principal, que se identifica también con John, representando la luz que es la imagen cinematográfica.

rompe la cuarta pared y se dirige a la audiencia, la separación entre la grabación hecha en el pasado y la experiencia vivida en el presente se funden, creando una situación en la que ambas miradas convergen en una. Como el espectador monstruoso en *Angustia*, la mirada pasada y su recuperación en el presente perpetúan la monstruosidad de los personajes, en un llamamiento al pasado como historia.

Esta dimensión histórica, de repetición del pasado, es mucho más evidente en *Tras el cristal*. Para Imbert, la película de Villaronga representa el terror de la memoria, a través de lo que él llama la “memoria del mal” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 417), el mal como perversión presente en los males históricos. Se trata, en este caso, de Klaus, representando el mal proveniente del pasado, tanto histórico (nazi) como personal (abusador). Al mismo tiempo, este mal repercute en el presente, dialogando con el mal actual de Angelo, que pasa de víctima en su infancia a torturador en su juventud, convirtiendo a Klaus en verdugo a su vez. Se trata de una historia sobre la venganza, el trauma y la fragilidad moral, en la que se narra una doble historia de violencia, la del trauma de Angelo y la de la violencia fascista en Europa, encarnada en un nazi pero representando también la Guerra Civil española latente en el filme. Para Imbert, el hecho de repetir las imágenes/estímulos que derivan de la pulsión de mirar, las fotografías, está relacionado con las heridas del pasado que los personajes necesitan cerrar. Una forma de exorcizar el pasado es a base de repetirlo, en este caso de repetirlo sobre otros: si Angelo empieza a ser el verdugo y, por lo tanto, se convierte en monstruo, dejará de sufrir por ser la víctima, cerrando sus heridas. Es la “repetición del acto traumático” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 434), planteando el trauma más como proceso de recreación que

de enfrentamiento y superación.²⁸⁹ Se entiende así la construcción de la identidad como un proceso que deja heridas y cicatrices físicas y emocionales, que tienen repercusión en el cuerpo porque es un proceso constructivo y destructivo al mismo tiempo.²⁹⁰ Klaus es, en este caso, un cuerpo más que una persona, el cuerpo que Angelo utilizará para enfrentarse a su propio pasado. Según Marsha Kinder, la violencia en esta película es consecuencia de la violencia histórica colectiva, la guerra,²⁹¹ que permanece presente en su ausencia, y eso representa la relación entre Klaus y Angelo (185), una relación de trauma, de herida cicatrizada que establece y perpetúa el círculo de la violencia a través de la mirada. La violencia en estos casos surge del trauma, de la cicatriz imborrable y la construcción de la identidad del sujeto; en un intento de destruir ese trauma y borrar la cicatriz, construye su ser como el de un torturador.

La perpetuación del monstruo depende, por tanto, de su historia, y de su exposición a la monstruosidad y al impacto que tenga sobre él. Para Imbert esto se debe a la transmisión del mal a través de la violencia como espectáculo: “El mal es contagioso

²⁸⁹ Si pensamos en la identificación extra-cinemática que expone Friedberg, cuando Angelo accede a Klaus a través de la cámara, de su mirada, establece una identificación con él que lo lleva a querer ser como él, a repetir el ciclo de abuso al que él mismo se vio sometido, y que más tarde reproducirá a través del diario de Klaus y de la cámara. Su forma de borrar el trauma es repetirlo.

²⁹⁰ Imbert habla también del cuerpo en relación a la identidad, creada en parte por su propio pasado, “las huellas profundas que ha dejado la historia en el sujeto” (*Cine e imaginarios sociales*, 351), como es el caso de Klaus, cuyo pasado está cicatrizado en su cuerpo, tras el intento de suicidio que lo deja incapacitado.

²⁹¹ Para Kinder, Angelo es producto de una cultura pervertida por la Guerra Civil: “[Angelo] is presented not as deviant individual[s] but as violent subject [s] who has been constructed by a perverted culture” (Kinder 196). Pero sin embargo él es precisamente la excepción a la norma, ya que no pertenece al sistema, es el monstruo. Es difícil justificar la monstruosidad del individuo a través de su pertenencia al grupo, ya que su naturaleza monstruosa proviene, precisamente, de su desviación de la norma. Angelo no es un monstruo por culpa de su contexto cultural o histórico, sino por sus inclinaciones personales, ya que el resto de las víctimas de los abusos de Klaus o de la guerra no actúan de la misma manera que él.

[...] el mal se puede reencarnar de generación en generación” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 433). Aquí entra el concepto de mal histórico que Imbert propone, el mal de la memoria que permite recordar y, por tanto, reproducir el mal. En *Tras el cristal*, Klaus pasa de monstruo a víctima en cuestión de segundos extradiegéticos (aunque diegéticamente pasen años), y Angelo de víctima a monstruo reproduciendo su conducta.²⁹² Angelo es una víctima que se transforma en torturador aprendiendo de su propia experiencia, tratando de encontrarse a sí mismo en las cicatrices de su propio pasado, enfrentándose a él para terminar convirtiéndolo en aprendizaje y reproduciéndolo. Su identidad se basa, en parte, en experiencia, pero también en observación. Cuando Angelo abusa y tortura a Klaus, lo que está haciendo realmente es convertirlo en el niño que él mismo solía ser. Está revirtiendo el pasado, convirtiéndose a sí mismo en el opresor, y a su torturador en su víctima, por lo que cabría preguntarse aquí quién de los dos es el verdadero monstruo, y probablemente la respuesta sería que ambos son producto de una monstruosidad que se retroalimenta.²⁹³ Al mismo tiempo, la propia película nos abre la posibilidad de una segunda reproducción del monstruo en el personaje de Rena, quien tiene el potencial para perpetuar la historia, ya que ha accedido al monstruo, de nuevo, a través de la mirada. La niña, ya maltratada por su madre, tiene que enfrentarse a la visión de la muerte de su padre, torturado y violado, y tras la muerte de Angelo comienza a repetir las acciones de este, en la promesa de una monstruosa

²⁹² “His [Klaus’] physical paralysis symbolizing a self-inflicted attempt to punish what we might consider the ‘moral paralysis’ that previously allowed him to self-justify the murders as a passive compulsion” (Church 140). La monstruosidad primaria de Klaus se diluye en su identidad de víctima.

²⁹³ Para Church todos los personajes pueden ser al mismo tiempo víctimas y monstruos: “He [Villaronga] spreads gender ambiguity and moral responsibility for the gaze across the small cast of characters, almost all of whom gradually emerge as both victims and victimizers” (137).

tercera generación. En ese sentido Angelo funciona como una especie de mentor, consciente de que la niña se siente atraída por él, atracción que demuestra a través de la mirada, y de la que él es consciente, ya que Rena lo observa constantemente.²⁹⁴ Cuando Angelo captura a Rena, después de que la niña intente escapar, le “permite” mirar sus acciones, corrompiéndola y confirmando esta monstruosidad latente, esa pulsión, a través de su mirada.

El caso de *Angustia* es similar. El director juega con diferentes personajes desarrollados y presentados como monstruos, que perpetúan su monstruosidad a través de sus acciones, transmitidas a otros a través de la mirada. Por un lado, el primer monstruo que identificamos es John, el hijo de la película diegética, quien realiza sus acciones comandado por su madre, el segundo monstruo en esa historia, el origen de la monstruosidad. El mal es, en este caso, una herencia que se transmite de madre a hijo perpetuándose por dos vías, la familiar y la hipnótica.²⁹⁵ El tercer monstruo se encuentra el otro lado de la pantalla ficcional, y perpetúa el círculo de violencia al que accede a través de su mirada. Se trata del espectador diegético que se obsesiona con la película que ve de forma compulsiva, entrando en la monstruosa espiral, de nuevo ese símbolo que lo absorbe. De acuerdo con esto, cabría preguntarse si la audiencia diegética que lo

²⁹⁴ Rena es una víctima no tanto física como testimonial: se abusa de ella a través de la mirada, porque es obligada a verlo todo: “the glass cage, within which its characters are trapped, acting out a pattern of repetitive power exchange and guilt from which they are unable to escape” (Gallant, web).

²⁹⁵ Podríamos incluso interpretar que podría transmitirse de forma generacional, de la madre, la mujer adulta, a las niñas, sujetos en transición hacia su madurez y, al mismo tiempo, espectadoras en el cine. La perpetuación generacional llega, de nuevo, a través de la mirada, aludiendo indirectamente también a la cultura de la hipervisibilización y sobreestimulación audiovisual que critica Imbert.

acompaña en el cine, quienes terminan siendo sus víctimas, no son también monstruos potenciales, a quienes podría transmitirse la violencia y terminar perpetuándola.²⁹⁶

Conclusión

La mirada, el acto de mirar, es una acción de control, y el ojo es su herramienta. Las personas establecemos poder sobre lo que nos rodea con la proyección de nuestra mirada pero, al mismo tiempo, la negación de ésta deriva en un control del propio individuo. Esta dinámica de control y poder entre individuos es extensible, lógicamente, a objetos de la mirada y, por tanto, aplicable a la situación del espectador de cine y su íntima relación visual con el objeto/pantalla sobre el que proyecta su mirada. El vínculo entre el espectador-sujeto y el objeto de su observación nace, y a veces deriva del establecimiento de su identidad subjetiva a partir de su función de mirar: el espectador lo es porque mira, y el objeto lo es porque es mirado. Sin embargo, esta relación de sujeto/objeto en la que la mirada se emite y recibe puede revertirse desde la perspectiva de la perpetuación en el tiempo; la mirada del monstruo y la observación de lo monstruoso pueden, al mismo tiempo, monstrificar, luego continuar la espiral.

En este capítulo se han ilustrado estas relaciones sujeto-mirada.objeto y su vínculo con la creación del monstruo a través de las películas *Angustia* y *Tras el cristal*, en las que los propios personajes y, como se estudiará en el siguiente capítulo a través

²⁹⁶ En el siguiente capítulo se planteará si esa audiencia que *Angustia* presenta como potencialmente monstruosa no se está monstrificando a sí misma realmente a través de su mirada, al obtener placer de la visión de la violencia contra otros.

del análisis de la película *Tesis*, el espectador accede a su monstruosidad interior a través de la mirada, y les obliga a exteriorizarla, proyectada en sus personas.

CAPÍTULO VI

EL MONSTRUO Y LA MIRADA: EL ESPECTADOR MONSTRUOSO

“Mira a la cámara, por favor. Ángela, mírame, ¿a que acojona?”
(Bosco, *Tesis*)

Introducción

En el capítulo anterior se expuso el papel de la mirada como creadora y transmisora de la monstruosidad, analizando cómo en las películas *Tras el cristal* y *Angustia* poder y control son establecidos sobre el otro a través de la mirada, y se puede alcanzar la monstruosidad también siendo mirado u obligado a mirar.

En esta segunda sección se analizará el rol de la mirada en relación a la violencia y las pulsiones perceptuales de muerte en la película *Tesis*, de Alejandro Amenábar (1996), cómo al mismo tiempo el deseo y el acto de ver y mirar pueden monstrificar no solo al personaje, sino también al mismo espectador. La película es una reflexión sobre la violencia audiovisual y la atracción que ésta nos produce, presentando la mirada como una forma segura de acercarse a un elemento que, fuera de la ficción, sería insostenible. La necesidad de mirar lo que no deben ver convierte en monstruos a los personajes, que rompen con las normas y se convierten en desviaciones pero, por la identificación y el vínculo con los personajes, los mismos espectadores pueden ser monstrificados. En *Tesis*, la violencia audiovisual funciona como sublimación de las pulsiones del espectador, y el deseo de verla es una forma de evasión de sus propios deseos, a los que tiene que enfrentarse porque lo monstrificarían. Este capítulo discutirá la trivialización

de la violencia en los medios audiovisuales y su rol como estimulante de las pulsiones perceptuales del espectador.

La película *Tesis* cuenta la historia de Ángela, una estudiante de imagen que está escribiendo su tesis doctoral sobre violencia audiovisual e intenta conseguir una copia de una película *snuff*, género clandestino en el que las personas son asesinadas realmente con el único fin de ser grabadas, destapando una red de asesinatos. La mirada es un elemento fundamental en *Tesis*, una historia que se construye en su totalidad alrededor del acto y el deseo de ver. La película está, literalmente, plagada de miradas, de planos detalle de ojos que observan, de personajes que son espectadores-sujeto. Cuenta, además, con tres planos narrativos que se apelan entre ellos, igual que *Angustia*, en los que el acto de mirar es un vínculo fundamental: la película *snuff* (diegética), el mundo diegético de los personajes y el extradiegético de los espectadores. En *Tesis* todo mira y todo es mirado, y las relaciones se establecen controlando la mirada ajena, pero también la propia.

Mirada y violencia audiovisual: el negocio del control

Tesis es una historia sobre la atracción que ejerce sobre la audiencia la violencia audiovisual, y la necesidad del mirar, que estimula las pulsiones perceptuales del espectador. Uno de los debates principales que la película expone es una dura crítica a la comercialización y el consumo de violencia; cómo el hecho de presentar la violencia la fomenta estimulando el deseo del ver del espectador.

El punto de partida es sencillo: el cine comercial no debe de rendirse a cierto tipo de representaciones audiovisuales por el mero hecho de facilitar su venta, y nada justifica la exaltación de la violencia. En la historia Castro, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y uno de los antagonistas en la película, se enfrenta a Ángela cuando ésta cuestiona el rol de la violencia audiovisual frente al “cine de verdad”, a lo que él se justifica preguntando: “¿Y qué es para ti el cine de verdad?”. Para el profesor, el cine debe de ser muy consciente de su naturaleza como industria antes que como arte y “darle al público lo que quiere ver”, mientras que para Ángela el audiovisual debe evitar mostrar la violencia aunque atraiga al espectador. Es interesante, sin embargo, que Amenábar presente al personaje de Castro como antagonista, cuando su propia película sigue la doctrina del profesor de darle al público lo que quiere ver, narrando desde un lenguaje audiovisual que integra las características formales del cine más comercial. Cuando es la crítica más obvia de la película, la historia sigue los dictados formales de Hollywood para cuestionarlos desde dentro; a pesar de ser una reflexión sobre la violencia audiovisual en el cine comercial y de enforcarla en el *snuff*, en su forma es una película comercial y genérica. Para Christina Buckley esto es producto de la elección del género, y clasifica *Tesis* como un híbrido de *thriller* y *slasher*,²⁹⁷ sobreentendiendo una serie de elementos comerciales que no la permiten romper con las normas establecidas. Sin embargo, el acercamiento de la película a esos géneros se distorsiona en su propia declaración de intenciones: al mismo

²⁹⁷ Siguiendo la definición de Carol Clover: “the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived” (21).

tiempo que reflexiona sobre la violencia, *Tesis* se aleja del tipo de películas de las que parte para ahondar en esa crítica, construyéndose estructuralmente a partir de un montaje clásico que huye de cualquier exhibición de violencia habitual en el mismo. Por ejemplo, cuando Chema aclara que “en estas películas [*snuff*] lo importante es verlo todo”, que la violencia debe mostrarse íntegra en un solo plano secuencia porque es lo que el espectador busca, *Tesis* usa el montaje clásico, con cortes y contraplanos, evitando alejarse del lenguaje “realista” que exigirían géneros en los que la conexión con el espectador es la clave.²⁹⁸ La violencia en la película nunca es exhibida frontal y continuadamente, pero siempre está presente, haciéndolo evidente a través de la contradicción de su propia forma en la historia. Cuando, sobre la película *snuff* editada, Ángela y Chema se dan cuenta de que faltan mínimas secuencias de fotogramas en el metraje, comentan que no tiene sentido cortar en esos puntos, porque “en una película de estas lo interesante es verlo todo, cuanto más mejor”, estableciendo las reglas del juego: en un montaje realista que exhiba la imagen para el espectador, las secuencias deben ser largas para u observación; un montaje fragmentado puede estimular el deseo, pero no lo satisface porque la imagen (la violencia, en este caso) no estará presente en su totalidad. *Tesis*, sin embargo, ignora esta dinámica sugerida con constantes cortes, cambios de plano y secuencias fuera de campo, plasmando su crítica a la violencia audiovisual precisamente al ignorarla.

²⁹⁸ Al mismo tiempo, la película también evita caer en la exhibición de la violencia fragmentada como clave de la estimulación del espectador. Mientras que en géneros comerciales como la acción la violencia se sobrerrepresenta a través de un montaje fragmentado cada vez más rápido y dinámico, con planos cada vez más cortos, en el que la presencia de la violencia se ve aumentada por el tempo del encadenamiento de las imágenes.

Jason Klodt sostiene que la puntual (casi anecdótica) presencia de imágenes violentas replica el contenido audiovisual comercial al que el espectador está acostumbrado: “By titillating the spectator with violent images, *Tesis* replicates the role of the mass media, violent cinema, and the *telebasura* [trash tv] that it is condemning” (15). Sin embargo, la película provoca sin mostrar, su intención es criticar la violencia, y su presencia está descontextualizada y fragmentada, como el mismo autor puntaliza: “*Tesis* titillates its audience then visually sidesteps the violent image without providing the satisfaction of seeing the spectacle that it is promising” (15), la imagen estimula el deseo, pero no lo satisface. Su crítica formal viene, precisamente, de usar el lenguaje del cine comercial en sus mismas condiciones, pero sortear su mensaje rehusándose a mostrar.²⁹⁹ Es necesario puntualizar que realmente sí existe violencia explícita en la película, en las películas de Chema que éste muestra a Ángela, pero está fragmentada y

²⁹⁹ El austriaco Michael Haneke es probablemente el mejor ejemplo de este enfrentamiento a la violencia a través de su omisión sin negar su presencia. En películas como *Benny's Video* o *Funny Games*, el director presenta la violencia a través de su ausencia explícita, siempre dejando saber al espectador que está ahí, pero negándole su visión. Al evitar que el espectador acceda a las imágenes de la violencia Haneke, por un lado, critica su presencia, mientras que por otro le hace consciente de su propia necesidad de ver. El director, citado en Blumenthal-Barby, dice en una entrevista que en sus películas la violencia no aparece ejercida, sino como sufrida en las víctimas (207). En cierto modo en *Tesis* es así también, ya que el espectador no llega a ver la violencia, sino que la infiere, pero la identificación con los personajes empuja al espectador a la culpa por sentirse atraído por esa violencia que quiere ver, pero no puede. Es paradigmático el uso del sonido y el fuera de campo en las películas de Haneke, en la escena del asesinato del padre en *Funny Games*, por ejemplo, en la que se pueden oír el disparo y los gritos que son deliberadamente ocultados, se apela al deseo del espectador pero sin concederle la satisfacción de verlo, aunque sí sus consecuencias en el largo plano secuencia de la madre enfrentándose al duelo. Haneke, de nuevo, no nos muestra la violencia, sino el dolor de las otras víctimas, las que son testigos de ella. De la misma forma, en *Tesis* los personajes, como espectadores-sujeto que acceden a esta violencia, son los únicos testigos de la misma. Las imágenes violentas se le presentan brevemente y fragmentadas al espectador extradiegético, quien sólo accede al sufrimiento del personaje, de Ángela cuando se expone a ella: “Because of her aversion to the image, then, we only sensorially experience *Tesis*'s snuff film in fragments” (Tierney 50). Los primeros planos de su rostro y sus ojos cuando ve la película *snuff* por un lado interpelan al espectador estimulando su deseo, pero por otro evidencian el sufrimiento que conlleva la exposición a esa violencia.

fuera de contexto. El espectador percibe estas imágenes como violencia porque están en otro plano, son intertextos independientes de los personajes; como no hay identificación con ellas, no las entendemos como violencia real, aunque para los personajes que actúan como espectadores-sujetos (Chema, Ángela), sí lo es. La misma película nos impide muchas veces acceder directamente a la violencia de las cintas, y se centra en las reacciones de los espectadores, porque parte de su mensaje es que es más importante el espectador y su necesidad que la presencia de la violencia.³⁰⁰

La televisión, el cine y, ahora, Internet, son el reflejo audiovisual de todo lo que nos rodea, y permiten un acceso a la violencia que es evitado en otros ámbitos y que, como apunta Castro, se deben a lo que el público quiere ver, a las miradas que necesitan proyectarse. El audiovisual es la plasmación del deseo de ver, coleccionar; y almacenar cine es coleccionar y almacenar miradas; la imagen grabada es mirada, pero también es memoria: la violencia filmada evidencia represiones tanto del que la filma como del que desea verla. El consumo de violencia funciona, como veremos, como un parche a los deseos del individuo, que puede permitirse sublimar su pulsión de muerte sin desviarse de la norma: “Filmic violence, meanwhile, is safe: when the credits roll, the spectators may return to a state of disbelief, reassured of the violence’s fictionality and that the stability of their world has not changed, and thus may thus it be enjoyed without guilt.” (Klodt 4). Al acceder al espectáculo de la violencia a través de la ficción, la necesidad se

³⁰⁰ De hecho, la forma en la que Amenábar evita mostrar la violencia es totalmente explícita, integrando esa evasión dentro del propio argumento, como cuando la propia Ángela esconde la imagen de la película, pero mantiene el sonido. El director apela al deseo del espectador, hace que quiera ver la imagen pero se la niega, consiguiendo que sea consciente de su propio deseo de ver.

suple parcialmente a través de la mirada.³⁰¹ Sin embargo, el caso de *Tesis* nos plantea, precisamente, que esto no es suficiente. Según Klodt la suspensión de la incredulidad de un espectador cada vez más y más acostumbrado a acceder a la violencia de forma cotidiana a través de otros medios (desde las noticias en televisión a los videos en Youtube) “blurs between filmic violence and quotidian real life violence distributed through the mass media, the gaze demonstrates that the viewer is attracted to real violence, torture, and death, not simulacra.” (5). A pesar de que, en cierto modo, Klodt tiene razón en el desvanecimiento de esa separación entre realidad y ficción, que cada vez acerca más la violencia audiovisual al simulacro baudrillardiano, parece un poco precipitado decir que el espectador es atraído por la violencia real frente a la simulada, ya que, como apunta Dolores Tierney, si no puedes distinguir lo real de lo fingido en una película, si el simulacro no es perfecto, ¿cómo justificar la violencia aunque no sea real? (46).³⁰² El espectador audiovisual consume violencia constantemente, lo que provoca que su nivel de tolerancia hacia ella aumente,³⁰³ pero eso no implica que tenga necesidad de acceder a violencia necesariamente real como estímulo, sino a violencia más

³⁰¹ La atracción por la violencia es, parcialmente, lo que pasaba en la exhibición pública de los tormentos y ajusticiamientos: la muerte como espectáculo (Foucault, *Vigilar y castigar* 25).

³⁰² Sobre todo teniendo en cuenta el caso de España, un país que, por su historia reciente, está especialmente concienciado con la violencia y, sin embargo, la consume de forma habitual, como cualquier otra sociedad contemporánea. Aunque autores como Marsha Kinder consideren la violencia como un elemento propio, que no exclusivo, de la cultura española, el consumo de violencia audiovisual no es más alto en España que en otros países.

³⁰³ En *Tesis*, Ángela dice a Castro “La violencia es algo cotidiano en el cine y la televisión, nos estamos acostumbrando a ella”, dejando clara su postura crítica contra su consumo. Sin embargo, no deja de ser irónico que, a pesar de estar advertida de lo crudo de las imágenes en la película *snuff* que Chema va a ver, Ángela no puede evitar mirar para horrorizarse pero, después de reaccionar con rechazo, desarrolla tolerancia a las imágenes y puede sentarse a mirarlas y terminar de ver la película.

realista.³⁰⁴ Sin embargo, sí podemos considerar que la mayor tolerancia a esta violencia real colabore con que la violencia ficticia sirva cada vez más como evasión:

“interweaving violence into filmic narratives encourages a passive consumption: the film-going public is seemingly so accustomed, even jaded, to fictionalised violence that it has largely lost its ability to be memorable, to impact, or to disturb the viewer.” (Klodt 4).³⁰⁵ Si la consumimos como ficción, podemos extender su carácter ficticio a la violencia real que consumimos por otros medios, olvidándonos de su origen y, en cierto modo, trivializándola.³⁰⁶

En relación a esto, Gèrard Imbert considera que la trivialización no viene solo del origen de las imágenes, sino que el mismo hecho de mostrar ya es trivializar, porque convierte la recepción, la visualización, en acto de consumo. Esta transformación de la violencia en objeto de consumo proviene, como se apuntaba anteriormente, de su excesiva presencia, más imágenes y más gráficas. Para el autor “La obscenidad aquí – lo violento está en *ver demasiado*” (“*Violencia y representación*” 37), y esto se debe, por un lado, a la desacralización generalizada de la violencia en Occidente, y por otro al

³⁰⁴ Observando la evolución en las últimas décadas, especialmente desde la cotidianización de Internet, de géneros tendentes a la violencia gráfica como el terror, ésta se ha hecho definitivamente más cruda y más realista. Pensemos, por ejemplo, en casos como *The Human Centipede* (Tom Six, 2010) or *A Serbian Film* (Srdjan Todorovic, 2010), películas populares dentro del género y destacadas por su nivel de violencia y realismo. Esta aparente tolerancia no ha implicado, sin embargo, un aumento en el nivel de consumo de violencia real en los medios. El espectador se encuentra constantemente estimulado por ese tipo de violencia desde medios de comunicación normativos, como las noticias televisivas, sin necesidad de acceder a ella a través de la ficción.

³⁰⁵ En este mismo artículo, Klodt señala que la tolerancia del espectador a la violencia es un elemento colectivo, generacional y nacional. Siguiendo la línea de Kinder, argumenta que es una característica de la cultura española, conclusión a la que también llega Samuel Amago (146). Sin embargo, abordando su trabajo desde una perspectiva posmoderna como él hace, no tiene sentido hablar de distinciones nacionales como colectivo, sino subjetivas e individuales.

³⁰⁶ La muerte como consumo, en la que la imagen en la pantalla se produce como cualquier otro artículo industrial: “The sound of a plastic packet of crisps is associated with the consumption of violent pictures. Young people are living in a society where everything can be easily bought and consumed: bad movies and junk food” (Barnier 203).

exceso de oferta mediática que nos lleva a querer enseñar más y más para forzar el límite del receptor, seguir acercándose al tabú y atraer al espectador: “hipervisibilidad”.³⁰⁷ Esta hipervisibilidad es producto de la saturación de la representación, de la necesidad de ver; la representación de la violencia ya es violencia en sí misma: “Cuyo [de lo real] carácter irreductible impide que el discurso los agote [los referentes de lo real]; de ahí la necesidad, intrínseca al medio, de ir siempre más allá en su representación, con la consiguiente escalada hacia la visibilización a ultranza de lo invisible, lo tabú, lo secreto” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 339). Sin embargo, al ser representado, el tabú deja de serlo, ya que no solo permite sino que incita a su observación a través de su presencia. Por ello, al dejar de ser un tabú pasa a ser entretenimiento, y aquí Imbert considera que entramos en una fase de “*invisibilidad* de la muerte”, en la que pasa de la irrepresentabilidad durante ese periodo previo de miedo a la *hiperrepresentabilidad* (*Cine e imaginarios sociales* 337), presente en una “tendencia general del discurso mediático actual a la saturación, a la exarbación, a llegar hasta los límites de lo representable [... debido a] el mito de la transparencia – de que todo puede ser objeto de visibilización” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 337). Al forzar los límites de la representación se rompen las fronteras, y la violencia se normaliza.

En esta normalización, Imbert afirma que la violencia se ha convertido casi en un género audiovisual o una categoría estética mediante lo que él considera una

³⁰⁷ Recordemos los tres niveles ya nombrados que Stephen King identifica dentro del género del terror, que buscan la reacción física del receptor (en este caso, del lector): “terror”, “horror” y “revulsion” (King 22-23). La violencia también tiene niveles de graficidad, estimuladores de reacciones diferentes en quien la percibe, que buscan provocar al espectador de una serie de maneras determinadas.

“*estetización de la violencia* [...] el proceso mediante el cual un objeto crea un cierto placer espectral y genera una forma que sirve de modelo y luego se reproduce” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 336). El autor habla de un proceso de desacralización a través del cual ha desaparecido el respeto a la muerte, que “ya no es un objeto sagrado” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 337), se le ha perdido el miedo.³⁰⁸ Esta pérdida de miedo supone ser consciente de la “contingencia de la condición humana” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 338), lo que presupone un desorden social, y también un distanciamiento con la violencia misma: si ya no tenemos miedo a la muerte, la violencia no es un problema. De esta forma, cuando la violencia deja de ser problemática puede entenderse como algo estético,³⁰⁹ algo en lo que se puede seguir ahondando y que podemos forzar.³¹⁰ Hablamos, por tanto, de una narración de los límites:³¹¹ “se vacían de sentido, se desrealizan y se transforman en objetos de consumo” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 387). Aquí Imbert lo presenta como un tema ético; mostrar la violencia es restarle importancia, aún desde la parodia, luego no debe hacerse: “Hoy el espejo es la pantalla mediática, la cultura actual vuelve sobre el interdicto, hace

³⁰⁸ Michel Foucault explica este proceso de desacralización de la muerte en su texto sobre las heterotopías “De los espacios otros”.

Desacralización de la violencia como desacralización del monstruo: ya no se huye de él, se le encierra en lugares “sagrados” para reintegrarlo en la normatividad. Son sujetos en transición, en proceso de cambio (heterotopías primitivas) y heterotopías de desviación, donde se aísla al individuo que supone una amenaza. Al desacralizar la violencia, los “lugares de la violencia”, como la mirada como lugar figurado, son desacralizados también: Si ya no importa la muerte, no importa que la veamos, no significa nada. Espacios creados por relaciones entre elementos; las relaciones de los espacios son también las relaciones entre individuos, las que hacen que algunos se excluyan

³⁰⁹ “La violencia – y, por ende, la muerte – devienen goce a partir del momento en que es objeto de una escenificación” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 433).

³¹⁰ Accediendo, también, a la monstruosidad intrínseca de la violencia; podemos forzar sus límites hasta dejar de considerarla una desviación de la norma, para que pase a formar parte de ella.

³¹¹ Quizá el cine de Quentin Tarantino sea el mejor ejemplo de la trivialización de la violencia, habiéndose convertido ya en una marca de autor.

caso omiso del recato y de la castidad cristiana y nos envuelve en imágenes frontales de todo” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 154)³¹². Para él esto es lo que nos ha conducido a fenómenos como el concepto de cine *snuff*, la ausencia de la sanción a la representación de la violencia, que conduce a una desrealización de la muerte y la violencia al no mostrar sus consecuencias (Imbert, “*Violencia y representación*” 36): si la imagen es el reflejo de la realidad y la violencia no se condena en la pantalla, tampoco lo hará fuera de ella.³¹³ Como hemos visto, para Imbert, como para la misma Ángela en *Tesis*, la violencia se invisibiliza a través de su excesiva presencia, “sobrestimulación que impide reconocerla” (Imbert, “*Violencia y representación*” 34). Sin embargo, esto también puede interpretarse como una forma de la provocación intrínseca al arte: llevar al límite la experiencia visual del espectador buscando su reacción, el estimular para evitar precisamente su invisibilidad, el tener la violencia constantemente tan presente y asimilada que ya no podemos verla. Si se consigue impactar, se estará denunciando la brutalidad del acto.

De esta forma, cabe plantearse la finalidad no solo de la violencia como tal, tarea en la que muchos se han posicionado, sino también de su consumo. Volviendo a Imbert, para él el origen de desear ver violencia es el presenciar el sufrimiento ajeno, lo que alivia al espectador-sujeto del suyo propio:

³¹² Foucault, en los espacios otros, habla del espejo como espacio que es utopía y heterotopía al mismo tiempo, porque a través de la mirada dentro de la utopía el sujeto descubre la realidad propia. En este caso, la misma imagen audiovisual es un reflejo de la realidad que obliga al sujeto a verse a sí mismo en ella. Yendo más allá, este espejo que refleja la realidad es también el reflejo de la mirada, el espectador-sujeto que se ve a sí mismo mirando, absorto en una violencia que lo hipnotiza, como a Chema cuando ve la película *snuff* en *Tesis*.

³¹³ El autor relaciona este punto con el cine de Haneke; al no mostrar la violencia sino solo sugerirla, considera que el director se mueve dentro de un marco ético, al denunciar su presencia sin hacerla evidente.

La visibilización de lo inminente (el accidente, el desenlace fatal) es asociada al *otro*, a *lo otro* [...] Un sentirse bien uno “gracias” al sentirse mal del otro, es decir un no sentir el mal ajeno como dolor, un objetivarlo hasta integrarlo a una mecánica espectacular, o incluso de risa [...] La contemplación de los vídeos domésticos, la estructura del ver se invierte en una suerte de exorcización del mal: la visibilización ya no se aplica a un sentir único, sino al sentir de uno frente al sufrir del otro [...] Aquí [en los vídeos domésticos] la finalidad es el accidente. (Imbert, “*Violencia y representación*” 38)

De nuevo, la violencia hecha producto de consumo a través del entretenimiento. A partir de este razonamiento de Imbert, es posible proponer que el gusto por la violencia/muerte se origine en una necesidad/ansia de inmortalidad del observador: si accedemos a la muerte como algo exclusivo de otros, podemos negar la posibilidad de la propia muerte. Se trata de una domesticación de la muerte: si podemos verla, podemos controlarla. Esto es precisamente lo que hace Amenábar en *Tesis*, desarrollando su crítica desde el mismo sistema y reflexión interna de Haneke, planteamiento que apoya Imbert. Cuando Ángela consigue la que se supone es la película *snuff* y se decide a verla, se encuentra a sí misma incapaz de mirar las imágenes, y solamente escucha el sonido. Para ella, en su reflexión personal sobre la violencia, cruzar la línea de lo visual es demasiado, es trivializar no solamente la violencia, sino también la muerte, una muerte en principio gratuita como la que se nos presenta en *Funny Games*, muerte que se consume por tratarse de la ajena, por confirmar la propia inmortalidad. Sin embargo, Chema sí es capaz de ver la película, confirmando el desarrollo de la tolerancia en el espectador: como consumidor habitual de violencia audiovisual, Chema está sobreestimulado, es capaz de exponerse a este tipo de violencia extrema sin provocarle rechazo. Por esta razón, por exponerse voluntariamente a lo que la comunidad penaliza, Chema es susceptible de ser expulsado del grupo, de que se le niegue su permanencia. Chema es el espectador que Imbert

condena, y contra el que Amenábar se posiciona al negarse a mostrar la violencia gráfica. Ángela es muy consciente de esta postura, y esconde su curiosidad y su deseo de mirar tras su voluntad académica, alejándose de Chema para no ser como él, para evitar ser expulsada. Al exponerse a las películas que su compañero almacena en su cuarto, ella muestra su posición pública, la de rechazo, pero Chema evidencia el otro lado, el que él reconoce en ella:

“- ¿De verdad hay gente que ve estas películas?

- Tú, por ejemplo.

- Lo mío es distinto, yo no disfruto viendo esto, me da asco”

Ángela siente vergüenza, como sintió Figueroa escondiéndose al pedir la película en el archivo. Es una vergüenza que refleja el miedo a ser estigmatizada y marginada, como lo fue Chema.³¹⁴ Él se sabe desplazado, y no se avergüenza de sí mismo, pero sí quiere evitar que Ángela pase por lo mismo. Sin embargo, al final de la película Chema cambia y sí siente vergüenza, evitando mirar a Ángela a los ojos, porque el haber matado a Castro, incluso sin querer, le ha hecho cruzar la línea de la violencia.³¹⁵ Irónicamente, aquellos personajes que se nos presentan como miembros modélicos del grupo, Bosco y

³¹⁴ La situación se repite la primera vez que ven la película *snuff* con Chema (“¡No mires, no mires!”); él trata de controlar la mirada de Ángela, pero para protegerla, quizá no tanto de la imagen como de ella misma, de la posibilidad de que la acepte y se convierta en alguien como él.

³¹⁵ Curiosamente Chema, el único personaje con gafas, el único capaz de mirar directamente hacia la violencia, es también el único que ve la verdad desde el principio e identifica al monstruo real, a Bosco. “Conversely, in the fight during *Tesis*’s climax, Bosco smashes Chema’s eyeglasses, an act that accompanies his loss of power when he succumbs to Bosco” (Klodt 9). Por eso Bosco rompe las gafas, porque Chema es el único que ha sabido verlo como es.

Castro, los que pueden mirar a sus víctimas directamente a los ojos, son aquellos que han cruzado la línea y no se avergüenzan de ello.³¹⁶

Este miedo de Ángela a ser reconocida como una desviación y la protección de Chema hacia su amiga, son resultado de posturas quizá más moralistas, como la de Imbert, para quien mostrar la violencia, igual que verla, es ponerse del lado de Castro, el profesor que justifica la violencia en el cine como un producto demandado en el mercado de la industria audiovisual, comerciar con el arte degradándolo. Para Amenábar, esto sí se presenta expresamente como un tema ético (mostrar es traspasar el límite), pero él lo lleva más allá, presentando las posturas sobre violencia de diferentes formas en los diversos personajes: como entretenimiento, para Chema, quien disfruta únicamente consumiéndola, pero también para Bosco, quien disfruta ejerciéndola. Sin embargo, al mismo tiempo esta postura de trivialización se condena y no se celebra a través del personaje de Ángela. Imbert considera que hay que “desplazar la violencia desde el ‘héroe’ violento - con su mitificación – hacia la víctima” (Imbert, *Cine e imaginarios sociales* 419) para evitar su glorificación, evitar enfocarla como algo lúdico condenando al personaje que la ejerce. A partir de aquí, Bosco y Castro son monstrificados, y el espectador se ve penalizado si se relaciona con ellos, ya que puede

³¹⁶ La elección del nombre de Ángela resulta irónica; ya que simboliza la pureza e inocencia que, en su deseo de acceso a la violencia, ella abandona. El de Bosco, por otro lado, hace referencia al pintor y su representación pictórica de la violencia (Amago 150).

sentir la culpa ante la violencia por la que se siente atraído, y de esta forma se manipula su rol como audiencia.³¹⁷

Ese aspecto lúdico de la exhibición de la violencia se vuelve así más invasivo, y por tanto más amenazador. Cuando la violencia que se proyecta es real, algo más que la mirada está en juego. La mirada proyectada tiene la capacidad de controlar, de ejercer poder sobre lo observado. Por un lado, se trata de un juego de vigilancia en el que el sujeto es controlado no solamente por lo que mira, sino también por lo que lo está mirando, por el hecho de saberse observado. Por otro lado, el observar al sujeto lo objetiviza, lo convierte en parte del proceso del mirar; igual que la cámara capta objetos y se convierte en ojo, un órgano supletorio del orgánico para quien se encuentra detrás de ella, la captación del objeto por la mirada subjetiva lo transforma en parte de su entorno, lo convierte en un elemento más de la imagen, estableciendo un poder sobre él mismo.³¹⁸

El poder sobre el sujeto empieza en la vigilancia, en la consciencia de poder estar siendo observado pero también de poder observar, lo que puede entrar en conflicto con los intereses de la comunidad. El sujeto observador/vigilante rompe la norma grupal de

³¹⁷ “Thus in addition to the characters’ gazes onscreen, *Tesis* extends its critique to its own audience, namely *us*. We are watching a film in which we watch characters watching film, and in doing so we are not only voyeurs, titillated by the morbidity and sensationalism of snuff, but as the final consumers of the film, we are also participants in the distribution of violent spectacle” (Klodt 13).

³¹⁸ En su seminal ensayo *Camera Lucida*, Roland Barthes ya dice que “El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía, porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto” (9). Cuando el sujeto es fotografiado se convierte en objeto, deja de ser sujeto para ser referente de algo más que se le superpone, la imagen sobre la persona.

confianza mutua cuando controla al sujeto-objeto mediante la mirada, monstrificándose como desviación del sistema. Al mismo tiempo, el mismo sujeto vigilado puede convertirse en observador tratando de identificar al que rompe la norma y amenaza su sistema; cuando lo importante es identificar al monstruo, se cae en un instinto de protección que conduce a un estado de vigilancia constante, continuamente buscando al otro y monstrificándose a sí mismo al romper la regla común pero, al mismo tiempo, normativizándola. El vigilante y el vigilado se convierten, pues, en las dos caras de una misma moneda, vigilando al mismo tiempo que sabiéndose vigilados, lo que condiciona su comportamiento, induciendo a “un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault *Vigilar y castigar*, 223), perpetuando la dinámica de monstrificación del otro.³¹⁹ Conformando un sistema que se perpetúa mecánicamente, los individuos vigilados que vigilan a su vez se inscriben en un discurso de poder basado en la necesidad de control, vinculado a la cultura del miedo; son individuos que se sienten seguros porque vigilan, pero también aceptan ser observados si el resto lo es a su vez.³²⁰

En *Vigilar y castigar* Foucault distingue lo que él llama la civilización espectáculo, en la que un número reducido de objetos o individuos es observado por la

³¹⁹ A pesar de que Foucault hace aquí un análisis de la vigilancia en el sistema carcelario, sus apuntes pueden considerarse y extenderse a todo un sistema de vigilancia social, en el que cada individuo es sospechoso de romper la norma y atentar contra la estabilidad y homogeneidad del grupo. Se trata de la vigilancia como protección, un sistema en el que no solo estamos en constante vigilancia para detectar la falta, sino también para identificar la diferencia.

³²⁰ “Que el preso sea sin cesar observado por un vigilante: demasiado poco, porque lo esencial es que se sepa vigilado; demasiado, porque no tiene necesidad de serlo efectivamente” (Foucault *Vigilar y castigar*, 233).

multitud (el circo romano), de la sociedad disciplinada, una sociedad *voyeur* en la que un número reducido de individuos observa a la multitud (la vigilancia a partir de la Edad Moderna) (250). Sin embargo, y a tenor de la reflexión sobre la influencia de los medios audiovisuales y el papel de la imagen como objeto de consumo, cabe preguntarse qué sucede ahora mismo con la sociedad del espectáculo y la era de la información. En este momento todos podemos ser simultáneamente testigo, observador y audiencia a través de los medios (las redes sociales, la televisión), de forma aislada pero controlada. Sin embargo, en este punto todos los individuos observan lo mismo que el resto, como espectadores miembros de una multitud anónima, de una comunidad inconexa en la que aparentemente se vigila más por placer que por control. Los *reality-shows* como *Gran Hermano*, o las redes sociales como Facebook destapan un placer latente en la observación de los individuos pero, al mismo tiempo, también en el control del otro sin consecuencias ni responsabilidades. Al mirar a los concursantes del programa de televisión, la audiencia siente el placer del *voyeur* que observa sin ser visto, pero al mismo tiempo siente la necesidad de un control más activo que obtiene cuando vota por teléfono y comprueba que ejerce poder o un cierto impacto sobre el sujeto observado; cuando el internauta navega por las redes sociales observa sin ser visto a otros individuos pero, al mismo tiempo, actúa de forma activa y controlada para hacerse notar, reaccionando y exponiéndose ante las auto-exhibiciones que el resto de sujetos provocan. En esta era de exposición pública, el control y la vigilancia se han extendido y normalizado, impactando cada aspecto de las vidas de los sujetos, moldeando, en cierta forma, un nuevo sistema de poder.

Por tanto, la descripción foucaultiana de vigilancia como una actividad jerárquica se ve ahora cuestionada: el poder de la vigilancia no es ya unilateral, sino que radica en dos vertientes: poder ver y saberse visto, exponerse a la vista y verse expuesto. En lugar de pensar la vigilancia como un sistema de disciplina vertical en el que los vigilados dependen de los vigilantes, el individuo también puede ser vigilado por sus iguales,³²¹ se demuestra la propia inocencia vigilando al otro, perpetuando el sentimiento de protección al sentirse vigilado: sabiéndose inocente, el individuo sacrifica su propia privacidad por la sensación de seguridad que le prometen las cámaras que todo lo ven. De forma similar, las *snuff movies* hacen de la vigilancia un espectáculo, de la protección un negocio. Lo hacen porque son películas en las que el monstruo se desvela como es, sin tapujos, y es observado por un espectador que se niega a dar la cara, limitándose a vigilar (observar) lo que quiere ver a través de una cámara, en parte para liberar sus pulsiones y en parte para sentirse protegido. Las cámaras representan, pues, una amenaza consentida a cambio de una protección simulada. En un mundo en el que las cámaras siempre están presentes invadiendo la intimidad de los individuos “por su seguridad”, en el que el individuo acepta el ser vigilado para sentirse protegido, las cámaras de las *snuff* llevan esta invasión más lejos,³²² recogiendo el momento de máxima intimidad: la muerte.³²³

³²¹ Por ejemplo, alguna/os dictaduras o tribunales religiosos, o el periodo del Macarthismo.

³²² Con la pornografía, la invasión del acto sexual, la grabación de la muerte pasa por ser la invasión activa por excelencia del individuo.

³²³ Al poder vigilar, el individuo, el espectador, se siente testigo y, por tanto, parte: “Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea por sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice pero, también, porque el pueblo debe ser testigo” (Foucault *Vigilar y castigar*, 69). El individuo se siente protegido no solo por

En *Tesis* las cámaras, la vigilancia de la imagen, son omnipresentes; la cámara es la que mata pero también la que protege, es el arma de Bosco, con la que graba los asesinatos, pero también el escudo de Ángela, desde la que los denuncia. Todd McGowan habla de la identificación del espectador con el personaje a través de la mirada para explicar la interpelación del personaje a la audiencia, usando el ejemplo de Hannibal Lecter, afirmando que el espectador se ve obligado a identificarse con él cuando él rompe la cuarta pared y mira directamente a la cámara, estableciendo un vínculo que crea una afinidad (29). Cuando Ángela se dirige a la cámara para denunciar a Bosco, rompe la cuarta pared y se dirige a un espectador hasta el momento ausente, haciéndole consciente de sí mismo, devolviéndole la mirada. Sin embargo, en este caso la ruptura es relativa cuando añadimos el elemento de la cámara diegética, la mirada artificial; cuando Ángela se dirige a ella diciéndole “Me llamo Ángela, me van a matar” está saltándose el plano de lo metacinemático que separa al espectador del personaje, interpeándolo, reclamándole su actitud frente a la violencia que se va a ejercer sobre ella. La cámara es, de nuevo, protección y arma al mismo tiempo, y cuando Ángela se dirige a ella pidiendo su protección la está reconociendo como sujeto, como mirada activa. La cámara es la mirada activa, que puede salvar y matar y, desde su perspectiva, arrastrar al espectador con ella.³²⁴ La vigilancia de las cámaras, sin embargo, no es

identificar la desviación, la diferencia, al vigilar al otro, sino también por separarse de ella y confirmarse como parte del grupo.

³²⁴ La cámara es la mirada activa cuando Bosco asesina y lo graba, cuando todo el objetivo de la muerte es que sea grabada, captada por la cámara. Esta mirada es, sin embargo, a veces pasiva; cuando Chema mata a Castro para defenderse, su muerte es involuntariamente captada por la cámara.

patrimonio de todos.³²⁵ Por toda la facultad, el escenario principal de la película, hay cámaras de seguridad y monitores que funcionan como sistemas de control grupal, dispositivos a los que el grupo no tiene acceso.³²⁶ Los individuos aceptan esta realidad porque les hace sentirse seguros, parte de un grupo cohesionado que acepta su vigilancia porque sabe que, de esta forma, el monstruo y su amenaza están controlados: si el grupo se une y vigila, la desviación podrá identificarse. En *Tesis*, sin embargo, algunos personajes pueden romper esta dinámica y acceder a las cámaras, son aquellos que han cruzado la línea y abandonado la norma grupal, los que pueden permitirse romper las reglas y observar a los demás. Uno de ellos es Chema quien, como Castro, tiene acceso a los monitores de seguridad porque no pertenece al grupo: Chema ha visto demasiado, ha roto la barrera y ha sacrificado su integración en la comunidad por poder ver.³²⁷

Chema es un personaje liminal, que desearía pertenecer al grupo pero se sabe fuera y, sin embargo, no es monstruoso para el resto, aunque él así lo crea. Él es también quien vigila y graba a Ángela mientras duerme, en un acto igualmente también de control pero no de protección, su vigilancia es en este caso una invasión de la intimidad, porque se dirige a un único individuo y sin su consentimiento. Esto añade un nuevo elemento a la necesidad de la vigilancia desde el grupo: si el sujeto vigilado

³²⁵ El desencadenante de la película, la muerte de Figueroa, es grabado por las cámaras de vigilancia en una suerte de proto-*snuff*: la cámara es aquí un arma, un instrumento que mata (muere de impresión al ver la película) y que al mismo tiempo graba las muertes. Su muerte deviene, además, como consecuencia del impulso de ver la muerte, de sublimar sus pulsiones.

³²⁶ La misma película lleva este aspecto a un plano formal, llenándose de planos cenitales que imitan la grabación de las cámaras de seguridad.

³²⁷ Y, sin embargo, tampoco tiene un acceso legítimo a las cámaras, ya que tiene que sobornar al guardia de seguridad para conseguir las cintas.

individualmente no supone una amenaza para el grupo, su intimidad debe protegerse y el invadirla se considera un ataque al colectivo, una ruptura de las normas de cohesión. Cuando Chema graba a Ángela se reafirma como amenaza para el grupo, que ya lo había expulsado pero no condenado.³²⁸ Es interesante, sin embargo, apuntar que no es esta acción la que aparta al joven del grupo, sino su contexto. Recordemos que la misma Ángela, la protagonista y víctima, está revisando la habitación de Chema cuando se da cuenta de que ha sido vigilada, invadiendo la intimidad de su amigo, como él ha hecho con ella. Sin embargo, incluso desde una perspectiva espectral, Ángela no es condenada; sino presentada como heroína en contraposición a Chema, un anti-héroe, sus acciones de control y vigilancia sobre Chema se justifican a los ojos del espectador: Ángela pertenece al grupo y Chema no y, por tanto, sus acciones no son condenables. La vigilancia y el control son en *Tesis* una reafirmación del grupo, pero también un reflejo de la necesidad de mirar, de la atracción que el ser humano siente por observar al otro.

Mirada y objetificación: deseo e identificación

Recuperando lo ya expuesto, la relación entre el espectador-sujeto y la película se materializa a través de la mirada, proyectada desde y hacia la pantalla, estableciendo un vínculo identificadorio entre ambos, en el que el espectador se siente interpelado,³²⁹ y esa

³²⁸ Chema está socialmente aislado por sus gustos personales y su apariencia; es un *freak* acostumbrado a ser marginado de la comunidad, pero hasta entonces no había roto la ley, solo normas tácitas de conducta.

³²⁹ Como ya se ha comentado, el caso de Ángela cuando se dirige a la cámara buscando protección, denunciando a Bosco ante a un supuesto espectador diegético y la violencia ante el extradiegético.

interpelación lo hace consciente, por un lado, de su subjetividad y por otro de la existencia de la película como sujeto observador.³³⁰

A pesar de negar esta consciencia de la existencia del espectador-sujeto por el sujeto/objeto en la pantalla,³³¹ Christian Metz destaca las circunstancias del espectador cinematográfico, cuya situación de cautividad física lo prepara para el aislamiento de sus sentidos y su atención exclusiva a la pantalla de cine, canalizada a través de su mirada. La oscuridad de la sala de cine aísla al espectador-sujeto del resto que lo rodea, convirtiéndolo en una entidad individual: “the spectator’s solitude in the cinema: those attending a cinematic projection do not, as in the theatre, constitute a true ‘audience’, a temporary collectivity; they are an accumulation of individuals who, despite appearances, more closely resemble the fragmented group of readers of a novel” (Metz 64). En el cine, la audiencia se convierte en un colectivo de espectadores-sujeto aislados que rompen toda relación entre ellos para segregarse y vincularse exclusivamente con “what unfolds there’ on the cinema screen” (Rushton 108). Todo en una sala de cine está pensado para el alejamiento de los espectadores y el acercamiento del espectador-sujeto al objeto en la pantalla, para romper la distancia con lo que está ahí para ser visto.³³² El vínculo entre ambos es, por tanto, la acción de ver y fundirse a través de la mirada, incorporarse al objeto proyectado. Imbert dice que

³³⁰ “The spectator is absent from the screen as perceived, but also (the two things inevitably go together) present there and even ‘all-present’ as perceiver” (Metz 54).

³³¹ “The fact that the filmic spectacle, the object seen, is ore radically ignorant of the spectator, since he is not there, than the theatrical spectacle can ever be” (Metz 64).

³³² “Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world” (Mulvey “Visual Pleasure” 714).

El ver se convierte en un sentir, un compartir el código garante de que hay comunicación, un ‘sentir con’ [...] establecería un contrato relacional ya no basado en lo racional sino en la “empatía”, una atracción hacia el otro y una identificación con su sentir que me proyecta en un espacio más amplio, hecho de emociones e imágenes, empapado en el imaginario colectivo. (Imbert, “Violencia y representación” 37)

El ver es, por tanto, la identificación que une al espectador-sujeto con el objeto observado que, al mismo tiempo, puede devolverle la mirada.

En *Tesis* esta identificación del espectador es buscada por la misma película a dos niveles: el vínculo entre el espectador extradiegético y los personajes, especialmente Ángela, y el vínculo entre los espectadores diegéticos y la violencia que consumen. Comparándolo, de nuevo, con el cine de Michael Haneke, Amenábar escoge una estrategia de identificación prácticamente opuesta al austriaco que, según Imbert, “rompe sistemáticamente con los mecanismos de identificación y proyección” (*Cine e imaginarios sociales* 148), quien en *Funny Games* recuerda constantemente al espectador la consciencia de su presencia mediante sus primeros planos o ruptura de la cuarta pared (contradiendo los postulados de Metz),³³³ pero al mismo tiempo también esforzándose por establecer una atmósfera realista introduciendo planos generales y secuencias extremadamente largas precisamente para acentuar esa identificación, combinándolos con primeros planos que interpelan al espectador, recordándole continuamente que debe de seguir mirando, porque él mismo podría estar ahí. El cine de Haneke vincula a la audiencia con el objeto, pero le hace consciente de su propia

³³³ En el cine el objeto no se muestra, no se está exhibiendo sino dejándose ver, “something that *lets* itself be seen without *presenting* itself to be seen” (Metz 63), y por eso los actores no pueden mirar a la cámara, porque la observación no está “autorizada”.

espectatorialidad, se hace verosímil sin relacionarlo con los personajes. Amenábar, por su lado, recurre a un lenguaje audiovisual mucho más comercial que permite al espectador ser mucho más consciente de su papel como observador de una ficción clásica, a través de una realización con secuencias cortas y primeros planos que, lejos de buscar la identificación a través del realismo, interpelan formalmente a la naturaleza del espectador como tal. Sin dirigirse abiertamente a un espectador extradiegético, como Haneke en *Funny Games*, *Tesis* rompe la cuarta pared diegéticamente,³³⁴ en una interpelación indirecta a la audiencia, de la misma forma en que plaga su metraje de primeros planos de ojos de espectadores, de miradas observadoras que interpelan al espectador recordándole su papel pero, al mismo tiempo, distanciándolo de la historia, pues se sabe *voyeur* de los personajes, que son espectadores a su vez. Amenábar construye la identificación de la audiencia con los personajes a través de su rol como espectador, apelando a su propia actividad como espectador-sujeto, recordándole que la acciones de Ángela y Chema son también las suyas.

A pesar de que Ángela y Chema son dos tipos de espectador muy distinto, *Tesis* obliga a la audiencia a verse reflejada en ambos, a reconocerse en ellos. La película es una interpelación al espectador de violencia audiovisual, poniendo en evidencia tanto su deseo de ver como sus consecuencias. Mientras que Ángela es el espectador que esconde sus pulsiones tras la su fachada de conservadurismo políticamente correcto, Chema es

³³⁴ En un recurso que, además, refuerza la identificación a través de la conexión entre personaje y espectador, entre ficción y realidad: “*Tesis* uses these familiar melodramatic devices to blur borders between fiction and reality and therefore represent the fictional world as a mirror of our external reality” (Zatlin 246).

quien se ha atrevido a cruzar la línea y ser honesto con sus deseos, aún a costa de ser rechazado por los demás; está tan acostumbrado a consumir estas imágenes que la realidad y la ficción ya no están separadas, y es capaz de ver asesinato de una chica que conoce, no porque lo desee, sino porque está insensibilizado y ya no distingue entre realidad y ficción. La forma en la que Amenábar nos presenta la pulsión, la necesidad de mirar, es contradictoria en cierto modo, ya que critica al mismo tiempo la exhibición y consumo de violencia audiovisual, pero también la propia represión del deseo de consumirla. En ambos aspectos, sin duda, el personaje central es Ángela, quien como protagonista es el centro de atención y objetivo de identificación de los espectadores.³³⁵ Ángela se niega a mirar, se reprime a sí misma, inhibida por las normas sociales que penalizan el consumo pero alientan la exhibición. Sin embargo, Ángela siente curiosidad:

Despite her inhibitions, Ángela is in fact titillated by the taboo, which is evident not only in her interest in the snuff film, but also in choosing such a morbid thesis topic in the first place. She seeks a violence and sadism that are seemingly foreign to her identity and that will potentially upset the order she knows, and *Tesis*'s visual cues contrast Ángela's ordered life with the chaos on the videotape (Klodt 8).

Cuando es expuesta a la película *snuff*, que condena y rechaza, Ángela se protege la vista con la mano para no ver, pero voluntariamente mira a través de sus dedos, luchando

³³⁵ El espectador es guiado a identificarse con Ángela a través de la perspectiva y la focalización. Por ejemplo, el juego con la música y las cámaras cuando se encuentra con Chema en la cafetería establece la perspectiva y nos enlaza a ella, aunque también, momentáneamente, a él. La focalización siempre sigue a Ángela, actuando la misma cámara como un *voyeur* y, sin embargo, ella se desvela como una *voyeur* también (como cuando ve a Bosco en el baño, orinando, mientras lo persigue); aunque se cree vigilada y perseguida, es ella la que persigue a Bosco también. Ángela representa toda la hipocresía de la sociedad que se niega a enfrentarse a sí misma, a ver que el monstruo puede estar dentro de ella misma, del individuo.

contra un deseo que es más fuerte que ella y que es, al mismo tiempo, una amenaza, porque cuando Ángela se tapa los ojos está refugiándose de la propia acción, y no de la visión: “Like pressing one’s hands over one’s eyes while watching a horror film, Ángela confronts conflicting desires: first, the instinct to protect herself from danger, and second, the vitality of being frightened” (Klodt 7-8). Cuando Ángela se cubre los ojos para no mirar no está fingiendo, como sugiere Amago (149), sino que es incapaz de plantar cara a sus propias pulsiones que racionalmente rechaza. Se defiende, pero de sí misma, porque está enfrentándose a su propia naturaleza, y haciendo al espectador consciente de la suya. Al mismo tiempo, el hecho de que Amenábar decida en este momento no mostrarnos la pantalla y la película, sino la mirada de la aterrorizada Ángela, supone una dura crítica a esta actitud, a este sucumbir al deseo de mirar; el director acerca al espectador a los ojos de su personaje para culpabilizarlo y penalizarlo y, al mismo tiempo, establecer una subjetivización que ligue a ambos en una identificación entre espectadores-sujeto, recriminando a la audiencia extradiegética su deseo de ver y obligándole a apartarse de la violencia.³³⁶

³³⁶ Es interesante que en este tipo de escenas, que podrían fácilmente desarrollarse con planos subjetivos de los personajes-espectadores mostrando la violencia de la película diegética, Amenábar prefiera desvincular la cámara y objetivizar los planos, mostrando los efectos de la violencia más que la violencia misma. Esto, contrariamente a lo que podría parecer, también aporta a la identificación con los personajes; aunque tradicionalmente los planos subjetivos “replicate literary first person” (Rooks 25), el mismo plano objetivo, por tratarse de una interpelación al espectador, puede llamar a forjar ese vínculo. Por otro lado, la misma inclusión del plano subjetivo no tiene que implicar necesariamente un llamamiento a la identificación con el personaje (como en *Halloween* o *Terminator*), sino una definición del mismo. Por ejemplo, en la escena inicial de *Halloween*, Mike Myers se define como el asesino a través de su mirada; el plano que parece objetivo se convierte en subjetivo cuando empieza a moverse y entra en la casa para cometer el asesinato. Es “la ‘resignificación’ del plano objetivo como subjetivo” (Žižek, *Lacrimae* 99), que pasa de describir la situación a definir al personaje y su relación con la audiencia.

Tanto para Klodt como para Amago, este gesto de Ángela y su posterior aceptación de continuar viendo la película implican un cambio en el personaje: “She goes from passive voyeur to empowered cinematic agent” (Amago 150). El mismo autor destaca que la evolución de Ángela se hace evidente en la segunda escena de la cafetería, en la que ha pasado de sus notas limpias y ordenadas y su música clásica a recortar y acumular noticias sobre los homicidios y escuchar el audio de la película, haciendo obvia su obsesión y su apertura a esa violencia (148). Sin embargo, es posible plantear que Ángela, y con ella la audiencia, siempre ha sido así, su deseo no crece y la hace cambiar como espectadora, sino que simplemente pierde inhibiciones, y es por eso que ha escogido como tema de tesis aquello que le atrae pero que no puede reconocer ante los demás ni ante ella misma, y para lo que necesita una justificación aceptable. A mitad de película, cuando consigue ser capaz de ver las cintas, es porque ha perdido la vergüenza frente a Chema,³³⁷ porque él ya ha pasado por ese punto y puede reconocerse en ella y entenderla, existe una identificación entre los dos. Es únicamente con él, con su amigo, con quien Ángela es capaz de ser ella misma y reconocer ante alguien el deseo por aquello que rechaza abiertamente: “Ángela continually returns to Chema’s apartment, a space in which she is able to leave behind her ordered reality and thrill to

³³⁷ Klodt dice que la mirada de Ángela y Chema en la escena de la cafetería (junto a la focalización auditiva y visual) los hace reconocer su propia identidad como sujetos en contraste con el otro: “Ángela becomes a subject for herself; her identity stands in contrast to the object of her gaze, the unkempt and introverted Chema.” (6). Obviamente esto solamente puede suceder cuando se miran entre ellos, pero la escena está llena de planos subjetivos en los que miran sus apuntes; esta focalización no relaciona los personajes entre sí, sino que provee de información al espectador y establece identificación con ellos, convirtiendo este reflejo en un triángulo: si Chema es en lo que Ángela teme convertirse, ella es lo que el espectador puede llegar a ser.

the horror of the snuff film” (Klodt 8). Ambos personajes están profundamente conectados, siendo Chema un reflejo distorsionado de lo que Ángela teme ser. Ángela se siente identificada con Chema porque les atrae lo mismo, pero él ya ha sido expulsado del grupo por ello, y es por eso que Ángela se resiste a demostrarlo ante los demás, por miedo al rechazo. Finalmente, y tras su enfrentamiento con Bosco, ya es capaz de reconocerse a sí misma, ya puede ver las películas, y decide irse con Chema, identificando al monstruo en el otro y decidiendo que sus deseos no la monstifican. Ya no tiene miedo de ser expulsada; los impulsos de Ángela no han cambiado, pero ella ha perdido la vergüenza que la reprimía y el miedo a reconocerlo ante los demás y, sobre todo, ante sí misma.

Ángela rechaza abiertamente la exhibición de toda violencia, pero lo que realmente la aterroriza y la hace sentir dudas es la película *snuff*, porque en ella lo fundamental no es la carga de violencia de las imágenes, que puede ser superada muy fácilmente por cualquier ejemplo de *mondo* de la colección de Chema, ni la representación de la explícita muerte, presente en el *gore* que tanto le gusta, sino la exhibición de la muerte real. Las películas que graba Bosco no tienen guion ni argumento, no tienen trabajo de dirección o de producción; son largos planos fijos de tortura y muerte de una persona real ante la cámara, y esto es lo que las hace terroríficamente diferentes: no son realistas, son reales. Como Dolores Tierney apunta, “*Tesis* differentiates between the “real” (as re/produced in *mondo* and *snuff*) and the fabricated (as manufactured in thriller/horror aesthetic traditions of mainstream cinema)” (49), tanto en su contenido como en su forma. La película se esfuerza en mostrar las

cintas de Chema como ficción frente a la película *snuff* como real; mientras que nos permite ver fragmentos de las imágenes de la colección de Chema evita mostrárnoslas de la filmación de Bosco para definir la línea divisoria: consumir violencia fabricada no está bien, pero consumir violencia real es inadmisible, y ahí es donde aparece la monstruosidad. Precisamente, el carácter ficcional de las películas que ve Chema y su diferencia en forma con la película *snuff* aumenta el realismo de ésta y destaca la ficcionalidad de la propia *Tesis*. Si las películas que sabemos fabricadas comparten su forma narrativa (edición, realización) con la película extradiegética, la *snuff* diegética se hace más real, porque difiere en forma con las otras, traspasando la línea de la verosimilitud: “the special effect violence in *Tesis* makes the snuff seem all the more real—much in the same way Baudrillard suggests Disneyland in Los Angeles is there to make Los Angeles and America seem more real, when in reality both are equally fake” (Tierney 50).³³⁸ Si el espectador es consciente de estar viendo la película como una historia ficticia (*Tesis*), el contraste formal con la película diegética convierte a esta, por negación, en real. De esta realidad, que no realismo, es precisamente de lo que escapa Ángela.

Una de las cuestiones que presenta *Tesis* es si ese enfrentamiento entre la realidad y la ficción tiene un papel en la atracción que el espectador siente hacia

³³⁸ “Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Angeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad” (Baudrillard, *Simulacro* 30).

determinadas imágenes; si la pulsión escópica, el deseo de ver, está ligado a la atracción por la violencia real frente a la simulada y, por tanto, a la liberación de otras pulsiones. Para Metz, según Rushton, el cine implica que el espectador tiene que imaginar, porque su falta de presencia y simultaneidad físicas lo lleva a entender que todo es ficción y, por tanto, si se encuentra atraído por el carácter real de la imagen, ésta tiene que acercarse lo más posible a la realidad o, al menos, a la verosimilitud realista del objeto proyectado, de forma que el espectador olvide su carácter ficcional y lo perciba como “real” dentro de lo imaginario:

In the cinema, we are not presented with a ‘real’ object for our contemplation, for what is projected onto the screen are not real objects, but mere shadows or reflections, ‘a film cannot be touched, cannot be earned and handled’. With the traditional arts a real object gives rise to an imaginary scene or object. With the cinema, on the other hand, an imaginary object (the projections on the screen) gives rise to an imaginary scene - it is *doubly* imaginary. (Rushton 109)

Este carácter doblemente imaginario del cine proviene de la ausencia del objeto en sí para el espectador, la falta de simultaneidad temporal: el objeto de deseo no está ahí, ha estado durante el rodaje pero no durante la proyección, objeto y sujeto no pueden coincidir “a new figure of the lack, the physical absence of the object seen” (Metz 63). Es precisamente esta ausencia, o una distancia extrema, la que provoca el deseo de ver, lo que estimula la pulsión del espectador y sublima otros impulsos, como el sexual o el de muerte: el espectador-sujeto se enfrenta a un objeto que sabe imaginario, y al mismo tiempo proyecta una situación imaginaria para hacerlo real y rellenar el vacío de su ausencia, completando la carencia que provoca un deseo al que se enfrenta a través de la mirada y cuyo consumo no conllevará una penalización: si el impulso real es condenado

por el grupo, la canalización de ese deseo a través de la mirada y no de la acción evita la expulsión del individuo. En otras palabras, si el sujeto se limita a mirar y no actuar, no será monstrificado, y esa es la principal diferencia entre los personajes en *Tesis*: mientras que Chema sublima sus pulsiones a través de su colección de películas, cuyo consumo no es totalmente aceptado pero tampoco penalizado por el grupo, Bosco y Castro cruzan la línea y liberan su pulsión de muerte en el asesinato de las chicas, lo que resulta una obvia amenaza para el grupo y los convierte en monstruos.

La satisfacción de las pulsiones perceptuales a las que se llega a través de la representación del objeto en la pantalla también se relaciona con lo sexual, especialmente en la crítica de género en la que la necesidad de mirar y de relacionarse con la imagen en la pantalla, describe los vínculos que se establecen entre objeto y sujeto. Para Laura Mulvey, el cine forma parte del narcisismo en el reconocimiento y concentración en el cuerpo humano presente en la pantalla, es una identificación del yo, pero existe diferencia entre la forma en que se percibe el cuerpo de la mujer (exhibido como objeto para ser observado, pasivo) y el del hombre que ejerce la mirada (el sujeto activo que consume el objeto) (“Visual Pleasure” 714-15). Para la Mulvey cualquier mirada dirigida a la figura humana en la pantalla parte de un impulso narcisista de verse reflejado de una forma u otra, de la propia presencia en la imagen que supla una necesidad de identificación. Como se presentó en el capítulo anterior, para las vertientes lacanianas de los estudios fílmicos, la dirección de la mirada a la pantalla es equivalente al encuentro del infante en el espejo y la identificación de la propia imagen en él, pero en este caso el sujeto no puede verse reflejado en la pantalla por ya haberse reconocido en

el espejo previamente, por lo que busca en la imagen otro objeto con el que identificarse parcialmente, en este caso desde su deseo. Para Mulvey, la representación del cuerpo femenino en la pantalla se basa en la mirada masculina, interpretándola desde la identificación de este objeto por el sujeto masculino, que viene de la distancia que siente con él; la castración percibida en la ausencia de falo del cuerpo femenino separa al espectador-sujeto masculino del objeto proyectado: no puede identificarse personalmente, solamente identificar lo que desea. Por ello, el hombre proyecta su mirada en el cuerpo femenino sin establecer una identificación personal, pero sí reconociendo en él a su objeto de deseo no como una figura concreta, sino como una representación objetivizada de ese deseo: “Women in film, thus, do not function as signifiers for a signified (a real woman) as sociological critics have assumed, but signifier and signified have been elided into a sign that represents something in the male unconscious” (Kaplan, “Is the Gaze Male?” 209-210). Esto es, sin embargo, obviamente una identificación del objeto desde la mirada masculina, mientras que en la femenina el proceso es diferente. Siguiendo el modelo de Mulvey, que ha sido objeto de muchas críticas,³³⁹ la mirada femenina no podría identificarse con el cuerpo femenino proyectado y objetivizado desde el deseo, sino desde el narcisismo, reconocer el propio cuerpo en el objeto.

Por ello, para Linda Williams, esto lleva a que el sujeto femenino se reconozca a sí mismo en el objeto representado, anulando la distancia que necesita el deseo

³³⁹ ¿Qué sucede, por ejemplo, con una mirada homosexual?

(Williams “When Women Look” web) y estableciendo la identificación inmediata a través de la mirada. La presencia de la mujer como objeto en la imagen anula la distancia porque cualquier espectadora puede reconocerse ahí, lo que conduce al narcisismo que apuntaba Mulvey, al reconocerse y observarse a uno mismo, pero también anula la posibilidad de la espectadora como *voyeur*, ya que carece de la distancia con el objeto necesaria para provocar el deseo de mirar. Entre el sujeto y el objeto, los dos cuerpos femeninos, no hay distancia sino correspondencia; la fetichización de sus cuerpos por la mirada masculina hace que todos sean iguales y, por tanto, que no haya distancia entre espectadora e imagen, entre cuerpos-objeto dentro y fuera de la pantalla. Al mismo tiempo, una de las posibles críticas a Mulvey sobre el rol de la mirada espectadora femenina es la que hace Ann Kaplan, quien recuerda que los espectadores dirigen la mirada a objetos que producen placer satisfaciendo el deseo, como el cine (pulsión escópica), pero habría que preguntarse si en el caso de la mirada espectral femenina ese placer no proviene de la identificación con el objeto y de sentirse observada y deseada por verse reflejada en la pantalla, ya que ese deseo por el objeto que ella es la subjetiviza al mismo tiempo como individuo, “Her desire to be desired” (Kaplan 213). Sin embargo, la misma Kaplan apunta que al saberse objeto de deseo, al asignársele una actitud pasiva, la espectadora convierte su propio deseo en una pasividad basada en ser poseída, entrando en una dinámica de dominación/sumisión como base de las relaciones entre miradas, y devolviendo el rol del sujeto activo a la mirada masculina (Kaplan 215). De acuerdo con esta identificación y satisfacción del deseo en el reconocimiento del objeto, la espectadora de cine de terror, se ve envuelta en una espiral de masoquismo,

porque su observación del sufrimiento de la víctima implica el ataque a su persona, la ruptura de la distancia con ella misma. En *Tesis* existe una distancia abismal entre las miradas masculinas y la femenina, y la forma en las que estas se enfrentan a la película y la violencia audiovisual. Mientras que para Chema y Bosco la visualización de la violencia, tanto la ficticia como la real, en la pantalla implica una distancia con el objeto, la víctima femenina, que evita la identificación y les permite sublimar sus pulsiones a través de su mirada, para Ángela la violencia en la pantalla es un ataque directo a su propia identidad, ya que puede verse reflejada en el objeto en la pantalla que está siendo atacado. Siguiendo este modelo, la mirada masculina, la activa, es una mirada atacante y carente de empatía, mientras que la femenina se ve identificada en el objeto y se horroriza ante un sufrimiento en el que se puede proyectar a ella misma.

Existe pues un cierto consenso en que la forma en la que se expone el cuerpo femenino ante la mirada espectral es de objetificación, tanto diegética como extradiegética: “Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen” (Mulvey, “Visual Pleasure” 716). La cámara, la mirada, es un objeto invasivo porque controla al sujeto con su presencia; el sujeto que está detrás de la cámara está protegido, pero el que está delante está expuesto a la objetificación; por ello, como ya se ha expuesto, cuando nos sometemos a vigilancia damos poder al que nos

vigila y nos exponemos como individuos.³⁴⁰ Sin embargo, el cuerpo del hombre generalmente no es expuesto para su observación, sino para su reconocimiento por la propia mirada: “the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like” (Mulvey, “Visual Pleasure” 716) ya que la Mirada hegemónica es masculina.³⁴¹ El hombre siempre aparece subjetificado, en contraposición a la mujer; entre los sujetos masculinos representados siempre hay diferencia, individualismo, son los protagonistas absolutos de la imagen desde una perspectiva de dominación de la misma, lo que para muchos teóricos del psicoanálisis responde a lo que Lacan establece como la “identification of the spectator with a gaze of mastery” (McGowan 27), estableciendo una distancia con el espectador tanto femenino, que no puede relacionarse, como masculino, porque puede reconocerlos como individuos e incluso identificarse, pero no tiene que reconocerse en ellos y, por lo tanto, se le proporciona subjetividad en lugar de objetividad. Esa “gaze mastery” es la de la cámara, la mirada fálica asociada a la masculina que se basa en el control del objeto observado.³⁴² De esta forma, cuando en *Tesis* Bosco se pone delante de la cámara para la entrevista que le hace Ángela se está exhibiendo, se descubre y se expone, pero no se convierte en el objeto que hasta ahora solo han sido las mujeres a las que grababa, sino que se subjetiviza ante la cámara y adopta una posición de dominación de la propia

³⁴⁰ Cuando en el sueño, Bosco practica sexo oral a Ángela la verdadera relación, la violación, viene de la cámara, que la graba sin su consentimiento; el sujeto detrás de la cámara se separa del que está delante a través del ojo orgánico que es el objetivo.

³⁴¹ Y, como muchos autores han apuntado, heterosexual y blanca.

³⁴² Control que puede ser también una posición de abuso: “¿Pero no has visto cómo te miraba? Se muere de ganas de volarte los sesos mientras te da por el culo” (Chema a Ángela, sobre Bosco).

mirada que lo observa.³⁴³ Cuando en *Tesis* Bosco opera la cámara para las películas *snuff*, graba muertes que está objetivizando a través de la mirada. Su mirada deshumaniza a las víctimas: mata personas porque establece una distancia entre ellas y él; sin cámara, probablemente no podría matarlas pero la presencia del objetivo como intermediario inmediatamente objetifica a esas mujeres. Lo que Bosco consigue con esto es anular la identificación que un espectador podría establecer con los personajes en la pantalla, objetificando sujetos para que pierdan su subjetividad, como él hace con las mujeres a las que asesina.

La cámara, la mirada fálica, es la invasión de lo más íntimo, de la propia imagen, y su consumo es la invasión de lo personal por un tercero, el *voyeur*. El uso de la cámara sin consentimiento, el espionaje frente a la vigilancia, es una acción de control que deriva en la invasión, en el caso de *Tesis* del sujeto femenino. Ángela, como mujer protagonista, es invadida por Bosco y Chema a través de sus cámaras, atacada por sus miradas, de dos formas diferentes. Desde la primera vez que Ángela ve a Bosco, éste está es detrás de la cámara, la mirada fálica, y él la penetra observándola a través de la lente; la vigilancia se traduce en poder y control.³⁴⁴ A pesar de que Bosco visita la casa familiar de Ángela en dos ocasiones, cuando llega de día para grabar los contraplanos y es invitado por la familia no está invadiéndola, aun cuando es él el que fuerza a Ángela a

³⁴³ Para Barry Jordan y Ricky Morgan-Tamosunas, en el cine español de los 90 destaca: “The representation of women as desiring sexual subjects constitutes a major departure from the Francoist-Catholic desexualisation or sublimation of female sexuality. In Francoist cinema this contradiction was consistently negotiated by visual celebration (objectifying specularisation) but narrative condemnation of the sexualized woman” (136). Es el caso de la dinámica en la relación entre Bosco y Ángela.

³⁴⁴ “This identification of the video camera as weapon in *Tesis*, coupled with the implication that what it films is ‘real’, subverts academic theories with respect to the appeals of violence in cinema” (Zatlin 244).

llevarlo a su cuarto, lo cual no solo es invasivo, sino que es también un intento de objetificarla, poniéndola delante de la cámara para controlarla. La visita a la casa no es, obviamente, inocente, sino un ataque directo a la intimidad y la voluntad de Ángela. Cuando interpela a Ángela diciéndole “¿De qué color son mis ojos?”, Bosco busca verse reflejado en la mirada de Ángela para poder controlarla a ella, y al mismo tiempo a su mirada, como herramienta de poder y control personal que él trata de anular: “Cuando hagas las preguntas, mírame a los ojos”, dice Bosco a Ángela. Sin embargo, de noche Bosco vuelve a entrar en el cuarto de Ángela, en su sueño, convirtiendo esta visita involuntaria en una violación simbólica, de nuevo a través del objetivo de la cámara. En ambos casos la mirada masculina tiene los mismos instrumentos (la cámara y el falo), y el mismo objetivo (el sexo), pero solo en el sueño lo consigue, ya que despierta Ángela puede contenerlo, está protegida.³⁴⁵ Este sueño de Ángela, por otro lado, refleja dos de sus pulsiones: en primer lugar la sexual, pero también, ya que sospecha que Boca puede ser su asesino, la de muerte. En ambos ataques Ángela es consciente del mismo hecho, de ser observada y controlada por la cámara.

En el caso de la mirada de Chema es diferente; no es hasta el final de la película que tanto la protagonista como el espectador se da cuenta de que el piloto de la cámara que Ángela ha visto de noche no es de Bosco, sino de Chema, que la espía mientras duerme. Las acciones de Chema, de carácter voyeurístico, son otro acto de control y

³⁴⁵ Otro ejemplo del poder que Bosco ejerce sobre Ángela a través de la mirada es cuando besa a Yolanda pero al mismo tiempo mira a Ángela, controlándolas a ambas.

violación visual, del que, en este caso, ella no tiene consciencia: “Chema’s voyeuristic act –videotaping the sleeping Ángela – has sexual connotations, as do Ángela’s nightmare visions of Bosco and her one love scene with him –seen through high angel shots – but the surveillance cameras are aimed at whoever passes by” (Zatlin 247); de nuevo, las acciones de Chema son ataques de la mirada masculina al sujeto femenino, objetificado a través de la cámara. Consciente de esto, Ángela teme a la cámara-falo, tanto ella como la audiencia piensan que Bosco es el único personaje que tiene acceso a una cámara, que él es quien tiene el control de la única mirada masculina, mientras que y Chema es considerado un *voyeur* inofensivo que también proyecta la mirada masculina pero de forma diferente porque no tiene la cámara, luego no puede controlar, solo consumir. Por ello, cuando Chema se descubre como espía, se revela también como depredador.

Fetichismo y pulsiones: monstrificación del deseo

Laura Mulvey, comentando la definición freudiana de escopofilia, la define como “circumstances in which looking itself is a source of pleasure [...] taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (“Visual Pleasure” 713), es la obtención del placer y la estimulación del deseo a través de la mirada. Este juego supone, además de una compleja relación entre objeto y sujeto, un juicio social que deriva de la interacción entre las miradas proyectadas: cuando este deseo es considerado como desviación por el grupo, el sujeto es penalizado, incluso expulsado.

Este deseo, sin embargo, no tiene que estar directamente vinculado al control, sino a la relación de cercanía o distancia entre el sujeto deseante y el objeto deseado. La distancia en el deseo no responde a una necesidad de control y poder sobre el objeto, sino a la necesidad de lo que no se puede tener; en términos lacanianos, lo que hace al objeto Otro un Otro es la distancia, el ser inalcanzable: “No matter how much power one acquires, one always feels oneself missing something – and this ‘something’ is the *object petit a*” (McGowan 32). Para Lacan hay una resistencia del objeto a ser controlado, y la mirada que el objeto proyecta en el sujeto que lo mira es la Resistencia del Otro; el objeto no es controlable a través de la mirada, pero sí puede devolver esa mirada

According to Lacan’s conception of desire, the gaze is not the vehicle through which the subject masters the object but a point in the Other that resists the mastery of vision. [...] the subject cannot see the Other at the point at which it sees the subject. The gaze of the object gazes back at the subject, but this gaze is not present in the field of visible. (McGowan 33)

Al mismo tiempo, según McGowan, para Lacan el espectador no busca controlar a través de la mirada: “he does see the desiring subject as placing her/himself in the service of the object. Desire is motivated by the mysterious object that the subject posits in the Other – the *object petit a* – but the subject relates to this object in a way that sustains the object’s mystery” (McGowan 32). La pulsión escópica definida por Lacan dice que es precisamente el objeto observado lo que mantiene el deseo del espectador, que quiere mirar pero no verlo, para poder mantener el deseo de mirar: “The *object petit a* – the gaze in the case of visual drive – motivates the subject’s desire, but this desire is not a desire to encounter this object. On the contrary, desire wants to sustain itself *as* desire”

(McGowan 34). La cualidad de este *objeto a*, lo que motiva el deseo, es lo Real, lo que no es simbolizable ni imaginable, la presencia no representable que pertenece al objeto. Sin embargo, McGowan dice que precisamente lo Real es lo oculto en la imagen, es la consciencia de la mirada devuelta del objeto, pero es siempre invisible porque si podemos verlo lo estamos alcanzando, y eso anula el deseo (29). La presencia de lo Real viene, por tanto, de su ausencia (McGowan 36); y el hueco que deja aquí la mirada lo puede rellenar la fantasía:

Fantasy provides a way of staging desire that gives the subject access to the *object petit a*, placing this object within a scenario that seems to unlock its jouissance. The price, however, for unlocking the secret of the *object petit a* through the turn to fantasy is that one reduces the object to the level of an ordinary object, eliminating its Real. (McGowan 36)

Por tanto, la presencia de lo Real en la mirada viene precisamente de su ausencia como estimulador del deseo; como no podemos alcanzarlo, seguimos necesitando mirar porque al desaparecer el deseo, desaparece también lo Real, y al hacerlo el objeto se objetiviza, se pierde el deseo y, por tanto, se domestica la mirada, dándole significado pero también exponiendo las limitaciones de su ideología, ya que su función de canalización del deseo se ha perdido. El mismo hecho de que exista la fantasía revela una brecha en la ideología, porque si no la hubiera ésta no haría falta, y al mismo tiempo si no estuviera lo Real, la mirada devuelta, la fantasía no sería necesaria (McGowan 40). Si el deseo y la fantasía interactuaran, la intersección entre ellos sería, precisamente, la mirada.

Tesis, una historia sobre el deseo y la necesidad de ver, muestra esta relación entre el sujeto y el objeto de deseo en términos lacanianos, destacando la distancia entre

el espectador y el objeto en la pantalla, la representación de esas pulsiones en forma de violencia. Para los sujetos-espectadores, Ángela y Chema, la violencia sobre el otro es el objeto inalcanzable que estimula sus pulsiones, está presente en la distancia de la pantalla observada, en el objeto que les devuelve la mirada. No necesitan controlar esa evidencia, sino absorberla; cuando acceden a ella porque despierta su deseo esta necesidad se anula, aunque se mantiene la distancia: mientras no puedan acceder al objeto, mantendrán el deseo. Como se planteó en la primera sección de este capítulo, cuando Chema consume la violencia audiovisual está construyendo una tolerancia que anula el deseo anterior; cuanto más ve, más necesita, porque el deseo sigue desarrollándose, y las imágenes que consume son cada vez más y más extremas: esto es lo que Ángela teme, y por eso se niega a sí misma satisfacer ese deseo. Esa necesidad de consumir violencia es producto de lo Real, lo oculto en la imagen que estimula el deseo, lo que está presente desde su ausencia, pero cuando no puede verse, cuando no hay acceso a ello, Ángela lo rellena con fantasía; al retirar la imagen de la película pero escuchar el sonido, Ángela recurre a imaginar para no ceder al deseo y no hacer desaparecer lo Real. Sin embargo, la misma actitud de deseo de Ángela la hace rechazar la fantasía por ese mismo cumplimiento de su deseo: “In seeking the object Ángela abandons the space of fantasy (the static image on her television screen) and simultaneously Bosco himself becomes the antithesis of fantasy by embodying the Real” (Klodt 10-11). Al mismo tiempo Bosco, por haber roto la distancia con el objeto, abandona las pulsiones como acciones potenciales y se convierte en lo Real en sí mismo,

en lo que realiza la violencia que ejerce la influencia sobre los espectadores de *Tesis*, en lo que los empuja a desear seguir mirando.

Según Metz, las pasiones perceptuales que conducen al deseo vienen del deseo de mirar y de oír, de percibir a distancia (58). Para él la pulsión escópica depende de la ausencia del objeto deseado, que no es concreto, lo que para Lacan impulsa lo Real; la distancia con el objeto es necesaria porque no precisamos estar cerca de él para percibirlo, y la cercanía puede anular el deseo, como es el caso del voyeur. El deseo se origina, por tanto, en la ausencia, en la carencia del objeto, en el vacío que de llenarse se sustituye por otro, o en la distancia con el objeto, que despierta la necesidad de poseerlo. Para el voyeurismo es necesaria una distancia con ese objeto, que en el caso del espectador aparece entre él mismo y el objeto inalcanzable en la pantalla, aquel que nunca podrá coincidir en el espacio que es la luz proyectada, ni el tiempo del rodaje como momento pasado. Contrariamente al voyeurismo, para el fetichismo es necesaria una ausencia del objeto que estimule el deseo, la atracción por lo que sabemos que no está, lo que no podemos ver pero deseamos para poder enfrentarnos a él (Rushton 111). Ambos, el fetichismo y el voyeurismo nacen del deseo y la necesidad de mirar, sublimando las pulsiones del observador al mismo tiempo que las evidencian.

Para los estudios de género el fetichismo en la pantalla se basa en la mirada masculina y su temor al cuerpo femenino. Como ya se ha mencionado, para Laura Mulvey la mujer siempre recuerda a la castración, la ausencia de pene, así que el hombre solo tiene dos opciones para lidiar con la imagen femenina en la pantalla: enfrentarse al

trauma (castigarla a través de la mirada, voyeurismo) o sustituirla metonímicamente por el objeto de deseo (fetichismo) (“Visual Pleasure” 718). El fetichismo desde la mirada masculina aparece como interpretación a través de la mirada del objeto en la pantalla: el cuerpo femenino, como fálico para anular el efecto castrante de la presencia femenina y recuperar el control. Para Mary Ann Doane:

This gap between the visible and the knowable, the very possibility disowning what is seen, prepares the ground for fetishism. In a sense, the male spectator is destined to be a fetishist, balancing knowledge and belief. The female, on the other hand, must find it extremely difficult, if not impossible, to assume the position of fetishist. That body which is so close continually reminds her of the castration which cannot be ‘fetishised away’. (80)

El proceso de mirar se entiende, por tanto, como recuerdo de la castración, atemorizando a la mirada masculina y empoderando la femenina, y es la fetichización lo que arrebató ese control femenino, negándoselo. Cuando en *Tesis* Ángela ve su mirada negada, siendo siempre el objeto y nunca el sujeto de la cámara, se fetichiza su cuerpo como objeto de la mirada y se la castiga por su presencia, el recuerdo de la castración y la ausencia del falo, que sustituye la cámara. La mujer, como en otras ocasiones, es monstrificada por su diferencia con el sujeto hegemónico, el masculino, y se la controla a través de la mirada masculina de la cámara.³⁴⁶

³⁴⁶ De la misma forma, la misma Ángela, sabiéndose otrificada y objetificada por la mirada masculina, evita identificarse con la desviación a la que sus propios deseos la conducirían. Ángela siente una clara atracción por la violencia, la fetichiza desde la distancia que le otorga la academia: “the façade of Ángela’s scholarly objectivity slips away to reveal an obsession with violence and an attraction to those that perform it” (Klodt 10). La violencia la atrae, pero no puede romper la distancia por miedo a la expulsión del grupo, y evita toda exposición a ella, algo que a Chema, un personaje masculino, sí le está permitido.

Al mismo tiempo, el espectador de *Tesis* se enfrenta a su propia naturaleza como *voyeur*, a su pulsión escópica como la necesidad de mirar y reconocer, en este caso la violencia en la imagen en la pantalla. Amenábar hace consciente a la audiencia de sus propias pulsiones perceptuales como sujetos-espectadores, negándoles ver lo que desean aunque no lo necesiten, controlando la mirada espectacular. La película se dirige al espectador extradiegético apelando a su consciencia y a sus deseos para que se vea comparado con los espectadores diegéticos, “forcing us to confront our true appetites.” (Klodt 14). La violencia no está, por tanto, ausente en *Tesis*, pero no se muestra; se oye, se intuye, pero no se ve. Como Ángela en el tren, el espectador siente curiosidad por ver, por acceder a una violencia presente pero oculta en la película.³⁴⁷ Frente a la ausencia necesaria para la fetichización del objeto, el voyeurismo precisa de una presencia a distancia del mismo, proporcionando al sujeto de un cierto control, el que le da el poder mirar, que pierde si la distancia se rompe: “Freud notes that voyeurism, like sadism at this respect, always keeps apart the *object*. (Here the object looked at) and the *source* of the drive, i.e. the generating organ (the eye); the voyeur does not look at his eye.[...] The voyeur is very careful to maintain a gulf, an empty space, between the object and the eye, the object and his own body” (Metz 59-60). La distancia es lo que mantiene el deseo del *voyeur*, si llegase a tener contacto perdería el deseo. Como el fetichista, el *voyeur* no respeta el orden social, la intimidad y privacidad del sujeto/objeto, pero

³⁴⁷ Como bien apunta Amago, en esta escena la película apela directamente al espectador, igual que lo hará Ángela más tarde cuando mira a la cámara: “A voice, which is revealed later to be the intercom on a Madrid Cercanías train, intones: ‘Atención señoras y señores.’ Although the voice is ostensibly directed to the passengers of the train within the narrative, this warning also functions structurally to implicate the viewer, warning him or her about what is to come” (147).

seguirá perteneciendo al grupo, no será expulsado, luego monstrificado, hasta que sea descubierto como una desviación de la norma.

En *Tesis*, aunque Chema es identificado como una desviación de las normas aceptadas por el grupo, no es expulsado del mismo por no suponer una amenaza para el colectivo; Ángela, sin embargo, siente miedo de estar en esa situación, de saberse identificada en su rol de *voyeur* y desvelar su atracción hacia algo, la violencia, por lo que sería doblemente penalizada, pues su misma condición de mujer la convierte por defecto en objeto de la mirada, y no en sujeto. Sin embargo, y a pesar de su deseo de ver, que está socialmente penalizado, Chema no es etiquetado como *voyeur* hasta que se descubre que ha estado espionando a Ángela, razón por la que es rechazado, por atacar las normas básicas de respeto al individuo y al grupo. Chema, incapaz de relacionarse normalmente con Ángela, escoge la distancia para desarrollar su deseo de observador activo, de sujeto, una distancia que estimula su deseo y, al mismo tiempo, canaliza sus pulsiones. Bosco, por su lado, anula esa distancia y busca el contacto, satisfaciendo sus deseos por encima de la canalización de sus pulsiones perceptuales a través de la acción, convirtiéndose en el depredador que Chema no puede ser.

Partamos de que el deseo es lo que mueve la necesidad de mirar de estos personajes. Se trata de un deseo voyeurista proveniente de la distancia entre el sujeto y el objeto observado, de la necesidad de lo inalcanzable: una necesidad de ser sujetos observadores que se mantiene a través de la mirada. Esta distancia, la misma que existe entre el espectador-sujeto y el objeto en la pantalla, modifica las relaciones entre ellos; si

la distancia desapareciera, desaparecería el deseo porque la cercanía lo anula, ya que el *voyeur* necesita estar lejos del objeto para fetichizarlo. Cuando visita a Ángela en su casa, ya en el cuarto Bosco la intimida acercándose y preguntándoles: “¿A qué distancia crees que te pondrías nerviosa?”, forzando una situación de presión hacia la chica, que hasta entonces lo ha observado como objeto de deseo pero que, al romperse la distancia, ha perdido su agencia como sujeto observador y se siente amenazada. Bosco, al presentarse como sujeto de la relación, establece la dominación de su propio deseo sobre el de Ángela, objetificándola a través de su mirada, pero retirando la cámara en ese momento para anular la distancia que los separa y obteniendo el control sobre su objeto de deseo. Es en este momento que Bosco se retira de la posición de *voyeur* que la cámara le había garantizado. La propia Ángela adquirirá esa posición cuando asuma la postura de espectadora frente a la película y frente a la imagen del propio Bosco en la televisión, pero esta distancia del sujeto frente al objeto se rompe, sin embargo, cuando ella misma pasa a formar parte de la propia película *snuff*, al principio como víctima y después como agente, al matar a Bosco, y la ruptura de la distancia con el objeto acerca a Ángela al sadismo.³⁴⁸

La relación entre los personajes *voyeurs* y su objeto de deseo se encuentra en *Tesis* en su atracción por la violencia, la necesidad de asistir a ella en la distancia. Ángela, Chema y Bosco se sienten atraídos por la violencia a diferentes niveles, pero el mismo realizador estimula ese deseo en el espectador de la película, estableciendo un

³⁴⁸ Aunque para Buckley es precisamente esta distancia que establece con Bosco la que le permite matarlo al final.

paralelismo con sus personajes; Amenábar hace la violencia constantemente presente, pero no la muestra. Para Klodt, esto proviene de que el espectador de *Tesis* se encuentra con lo Real lacaniano en su visionado, que despierta su deseo de ver la violencia pero no lo satisface y, al mismo tiempo, tampoco se la puede imaginar, completarlo con fantasía, porque lo harían desaparecer (5). El espectador recibe impulsos contradictorios entre desear y rechazar esa violencia a la que los personajes tienen acceso, pero él no.³⁴⁹ Este juego con la necesidad de acceder a esta violencia proviene, según Imbert, de una sobreestimulación de un espectador posmoderno en un “estado de contemplación permanente” que lo empuja a una “insatisfacción constante, deseo de ver más, de abarcar todo, que aniquila el deseo real porque satura el espacio de representación con el objeto y anula la búsqueda” (*Cine e imaginarios sociales* 154), un deseo que repele y atrae al mismo tiempo.³⁵⁰ Como en la mirada abyecta que describe Kristeva,³⁵¹ el espectador de la violencia se ve constantemente estimulado por ella, sintiendo el rechazo del espectáculo que le obliga a retirar la mirada pero, al mismo tiempo, a seguir mirando.³⁵²

³⁴⁹ Klodt dice que Amenábar, al provocar estos sentimientos, busca enfrentarse a sus espectadores, y atribuye esa atracción por la violencia a la propia cultura española (5). Sin embargo, este argumento, ya apoyado por otros autores como Kinder, no se sostiene si observamos la evolución de los medios de comunicación de masas a nivel mundial, ya que la tendencia de la cultura audiovisual es a la exhibición de la violencia para satisfacer una audiencia cada vez más tolerante con ella.

³⁵⁰ Como Ángela en *Tesis*, que se resiste a mirar el accidente de tren o la película, pero no puede evitarlo porque siente la atracción de la mirada, igual que la adolescente en *Angustia*, que no puede apartar la mirada de la pantalla a pesar del rechazo que le provoca.

³⁵¹ *Powers of Horror*, 1982.

³⁵² Es interesante apuntar la diferencia entre el rechazo que provoca lo siniestro, (la *uncanny gaze*) a través de los afectos, ya que se pasa del reconocimiento de lo familiar a su pérdida a través de la mirada. La abyección, por su parte, es diferente, porque no implica la familiaridad, es el reclamo de lo diferente, de lo monstruoso.

En *Tesis*, el mismo Amenábar juega con las pulsiones perceptuales del espectador, con la atracción de la mirada hacia la abyección de la violencia, negándole sistemáticamente las imágenes que indirectamente les introduce, controlando su mirada y su acceso a lo que necesita. La película empieza en negro, con una voz en off (la megafonía del tren de cercanías en el que viaja la protagonista) que informa de que el vagón va a ser evacuado por un accidente: alguien ha saltado frente al tren.³⁵³ Los guardias de seguridad aconsejan no mirar, reprimiendo la mirada de los pasajeros, asumiendo que no pueden controlar sus necesidades; la pulsión escópica de Ángela es su carta de presentación como protagonista, porque su curiosidad la empuja a mirar aunque sabe que no debe, mientras la megafonía sigue repitiendo “¡No miren a la vía!”. Ángela siente una irrefrenable atracción por la violencia, obligando al espectador a sentirla con ella a través de un plano subjetivo que muestra su intención de acercarse a la vía; aunque la audiencia nunca llega a ver nada, la cámara, el narrador, le niega la mirada, como el guardia se la niega a Ángela.³⁵⁴ El espectador, sobreestimulado y saturado de una violencia que ya no satisface su curiosidad, ve negada la imagen que desea, la misma que se le niega a los personajes. El director, fiel al mensaje de su película, se dirige al espectador alimentando su deseo para luego aferrarlo y negárselo; como Ángela cuando es evacuada del tren, la violencia se le acerca para hacerle consciente de su deseo, pero

³⁵³ En una referencia muy gráfica, la voz dice “Les aconsejo que no miran a la vía, el hombre está partido por la mitad”. La violencia está presente, descrita incluso, pero nunca llega a hacerse visible.

³⁵⁴ Para Buckley esto representa la censura, de la que España todavía se está recuperando parcialmente en este momento (13).

se le niega su visión para no recompensarla y satisfacerlo, lo que aumentaría su tolerancia.

La existencia de este deseo, de la necesidad de acceder a esta violencia, es la principal característica de Ángela, quien la reprime, pero al mismo tiempo decide dedicarle su vida profesional. Constantemente repitiendo a los demás y a sí misma que necesita las imágenes “no para mí, para mi trabajo”, Ángela rechaza sus propios impulsos y los encadena a través de la racionalización, usando su tesis como excusa para liberar sus pulsiones: el interés académico justifica los deseos de Ángela ante sí misma y ante los demás, y la hace sentirse segura sin peligro de ser monstrificada. Igualmente el profesor Figueroa, quien verá la película por su propia curiosidad, se reprime de la misma forma que su estudiante; ligado a las convenciones sociales que lo reprimen, con miedo a ser desterrado del grupo si se le identifica como un monstruo a partir de sus deseos le dice a Ángela: “Me va a resultar embarazoso conseguir ese tipo de películas”. Siendo profesor ve más justificado el acceso a las imágenes que *a priori* rechaza, pero sigue sintiendo el miedo a ser penalizado, por lo que su acceso a esas imágenes debe ser privado y secreto, porque él mismo se reconoce en su desviación de la norma. La sociedad juzga a quien consume la violencia, pero ellos se sienten atraídos por ella y saben que el reconocimiento público de su deseo es penalizado; por eso Chema está apartado y marginado, porque ha rechazado ciertas normas sociales que le permitirían integrarse a cambio de reprimir su deseo. Esa misma presión social moldea la conducta de los personajes no solo ante la comunidad, sino ante ellos mismos; cuando finalmente Ángela consigue la película, no se atreve a verla porque se siente avergonzada, no tanto

por miedo a ser descubierta, sino porque se está juzgando a sí misma al reconocer unos deseos que siempre le han sido vetados. Por eso decide no ver la imagen, sino solamente escucharla, negarse la mirada como conductora del deseo; pero oír, de nuevo una pulsión perceptual, puede ser peor que ver, ya que le da una perspectiva parcial que no satisface su deseo, pero sigue accediendo a la violencia por un canal pasivo, el oído, aunque de forma activa, ya que reproduce y escucha las grabaciones. Aun cuando trata de negarse su propio deseo, es imposible reprimirlo y, finalmente, Ángela termina liberándose ante sus pulsiones y comenzar a ver las películas: “in abandoning the façade of academic distance evidently recognizes her attraction to violent spectacle and embraces an uncertain yet presumably more passionate future” (Klodt 13). Cuando comienza a relacionarse con Chema, Ángela ve reflejados sus deseos en aquel que ya ha sido monstrificado, ve su propia necesidad en el otro y pierde el miedo a mirar, porque ya no se encuentra aislada. Al estar con Chema, quien ya ha cruzado la línea y se enfrenta al rechazo social, Ángela puede permitirse acceder y liberar sus pulsiones. Incluso Chema lo reconoce en ella cuando le dice, “pero si en el fondo te gusta”, dirigiéndose al mismo tiempo a su amiga y a sí mismo, reafirmando en la legitimidad de su deseo.³⁵⁵

El deseo de Chema, como el de Ángela, se canaliza a través de la mirada en el consumo de violencia audiovisual, que los ayuda a liberar sus pulsiones y los posiciona como espectadores de violencia pero, al mismo tiempo, la película los presenta de forma

³⁵⁵ Es Chema también con quien Ángela empieza a articular su curiosidad por lo tabú, por lo prohibido: “¿Tú has visto alguna vez un muerto?” le pregunta, dejando claro al mismo tiempo que a ella le gustaría, que es parte del deseo que no puede compartir.

irónicamente como paralelos al resto de los espectadores que aparecen en ella, demostrando que si ellos son expulsados, luego monstrificados, todos los demás deben de serlo. El final de *Tesis*, reafirmandose en su crítica al consumo de violencia, apela a todos los espectadores señalándoles en su deseo. Por un lado, cuando Ángela decide entrar con Chema en el ascensor en la última escena está cruzando la línea hacia su compañero, la línea del deseo que antes no se había atrevido a reconocer pero, al mismo tiempo, por un momento se la muestra reflejada en todo lo que la rodea. En el hospital, la televisión hipnotiza a los enfermos que la miran, espectadores ansiosos por que emitan la violencia anunciada bajo la promesa de veracidad: “su interés como documentos parece incuestionable [...] estas son las imágenes” dice la reportera de televisión justo antes de emitir las imágenes por las que tanto Ángela como Chema serían socialmente condenados. La película establece pues un vínculo entre todos ellos; a pesar de los miedos de Ángela a ser juzgada por sus deseos, todos los que la rodean sienten lo mismo. Las palabras de la locutora son seguidas por un corte a negro y un claro mensaje, “ADVERTENCIA”, que avisa de que las imágenes que se emitirán a continuación pueden herir la sensibilidad del espectador. La televisión, el principal canal de consumo audiovisual, expone a su audiencia a las mismas imágenes por las que condenarían a otros, violencia extrema que satisface sus deseos sin necesidad de juzgarlos, porque al disfrazarlos de información se justifica y, al mismo tiempo, controla la mirada de su audiencia advirtiéndole de lo que va a ver.³⁵⁶

³⁵⁶ Advertencia que, al mismo tiempo, al justificar lo que muestra lo está legitimando y, por tanto,

Conclusión: el espectador monstruoso

En *Tesis* la monstruosidad se alcanza a través de la mirada, pero no por su control, sino por la misma acción de mirar; el observador es otrificado por el rechazo que causa su deseo de ver. Pero, sin embargo, aunque el deseo es penalizado, no es sino la acción la que monstrifica: el aislamiento del individuo no implica su expulsión, aunque sí su sospecha, lo que se condena realmente son las acciones. La película es una dura crítica a la violencia audiovisual, no tanto del deseo por acceder a ella, sino de su aceptación; la monstrificación en *Tesis* viene de sucumbir a la pulsión de muerte, no a las perceptuales, y ser agente activo de la violencia. No es el desear y consumir esa violencia lo que condena a sus personajes, sino el legitimarla y provocarla para estimular la mirada espectral; el espectador no se condena por desear y mirar, pero la provocación de esa sobreestimulación de la mirada espectral conduce a una tolerancia con la violencia y su producción que monstrifican al individuo.

Tesis juega con las expectativas del espectador, haciéndole consciente de su propio deseo por un lado, pero también de sus prejuicios. Acostumbrada a la tradicional composición protagonista-antagonista, la audiencia busca un villano, un monstruo, que se ajuste a los parámetros estereotipados clásicos, pero la película vuelca su perspectiva presentándole al héroe como monstruoso y al anti-héroe como salvador a través de su relación con la mirada, el deseo y la violencia. Frente a la protagonista indiscutible de la historia, Ángela, se presentan personajes que *a priori* podrían parecer virtuosos, casi

salvando a los espectadores de un rechazo potencial.

heroicos, como Bosco y Castro, y otro que despierta inmediatas sospechas por su aspecto e inclinaciones, Chema. La audiencia, como colectivo, siempre tenderá a buscar el monstruo, la amenaza potencial para el bienestar del grupo normativo, en este caso el que representan Ángela y Bosco. *Tesis*, sin embargo, cuestiona y problematiza esto: si el espectador identifica a Bosco como normativo, luego parte del grupo, para luego descubrir que él es el monstruo, entiende también que el monstruo puede estar dentro de la comunidad, que cualquiera puede serlo.

La forma en que se presenta el personaje de Chema es buscando abiertamente el rechazo del espectador normativo, que en su interés por identificar al monstruo lo clasificará como tal por su diferencia: su aspecto, sus gustos, su entorno, convierten a Chema en objetivo potencial del rechazo. Su casa es oscura, estrecha, vieja y lúgubre, un lugar en el que (casi) nadie querría vivir; la presentación de su mismo espacio quiere evitar la identificación con él, etiquetarlo como marginado y, por lo tanto, como monstruo potencial que no es capaz de adaptarse. Al mismo tiempo se establece con él un elemento de clase también; es obvio por el tipo de espacio que lo rodea que Chema pertenece a una clase social inferior a la de Ángela (clase media-alta) o Bosco (alta), algo que él reconoce y utiliza al mismo tiempo como escudo de protección y ofensiva personal.³⁵⁷ Esta presentación del personaje se acompaña de una serie de esquemas sociales normativos en los que, claramente, él no encaja, todo para crear expectativas en el espectador que puedan romperse finalmente cuando se le descubra como el salvador

³⁵⁷ En numerosas ocasiones identifica a Bosco como “pijo” en un claro tono despectivo, indicando que no es como él.

de Ángela, terminando con los prejuicios que en apariencia lo monstrificaban.³⁵⁸ Por su parte, Chema es consciente de la imagen que proyecta,³⁵⁹ y se automargina en su reducto de privacidad porque sabe que va a ser rechazado y otrificado: “Yo no le caigo bien a los maderos, yo no le caigo bien a nadie”. Chema se considera un monstruo porque se lo han hecho creer, y el tener que enfrentarse a sí mismo como la diferencia lo hace otrificarse.³⁶⁰ Chema es un monstruo, pero solo en la medida en que él mismo lo cree.

Durante el transcurso de la película, la historia a través de su narrativa audiovisual perfila progresivamente a Bosco como el asesino que están buscando con el uso de planos cortos o seguimientos de cámara, mientras va despejando las dudas sobre la inocencia de Chema.³⁶¹ Finalmente, Bosco y Castro terminarán revelándose como los

³⁵⁸ La misma Ángela, la protagonista, llega a dudar de él, empujando al espectador a dudar con ella.

³⁵⁹ “No quería asustarte”, le dice a Ángela, consciente del rechazo que provoca en los demás.

³⁶⁰ El cuento de la princesa y el enano de Wilde que Chema cuenta a Ángela (como el lovecraftiano “Outsider”) dice cómo se siente Chema al enfrentarse a sí mismo, al mirarse en el espejo que es la mirada ajena y descubrirse diferente. Como apunta Amago, no solamente el enano se ve a sí mismo como monstruo; el espejo en el que se mira obliga a la audiencia a verse reflejada también, a entenderse a sí misma como el monstruo potencial (155). En esta misma escena, en la oscuridad en la que Ángela y Chema se quedan solos y no necesitan pasar por el filtro de la mirada social, ella le dice “Ya casi no te veo la cara, podrías ser otro y no me daría cuenta”. En la oscuridad todos somos iguales, Chema podría ser cualquiera, podría ser ella misma, podría ser el mismo espectador; sin luz Ángela se da cuenta de que todos podemos ser el monstruo.

³⁶¹ “Ángela’s confusión as to identify of the good guy and the bad guy may be attributed to two factors. First of all, her ostensible ally, Chema, is a voyeur himself. [...] Secondly, Bosco is handsome and Chema, who collects horror movies and other grotesque artefacts, is an unattractive misfit” (Zarlin 246). Es interesante que la película haga desconfiar de Bosco en forma, aunque en contenido, por sus acciones, la audiencia sospecha de Chema a pesar de que el director dice constantemente quién es realmente el villano. Esto se debe a que:

1. La identificación se establece con Ángela, y ella quiere creer en Bosco porque se siente atraída por él.
2. Chema se presenta como un personaje poco atractivo para una audiencia más acostumbrada al clásico héroe que se refleja mejor en Bosco que en el antihéroe que representa él.
3. Para el espectador es complicado no poder confiar en el tipo de persona en el que siempre se le ha dicho que confíe, alguien como Bosco, porque rompe unos esquemas en los que, sin embargo, Chema no encaja.

asesinos que estaban buscando, y como los monstruos de la película, aquellos que atacaban directamente a la integridad y la seguridad del grupo. Mientras que Chema se cree el monstruo y se siente rechazado y expulsado del grupo por quien es, Bosco y Castro no creen estar actuando de forma incorrecta, no se reconocen a sí mismos como monstruos porque solo están dando al público lo que quiere,³⁶² a espectadores como Chema o la propia Ángela que acuden a sus películas atraídos por la violencia explícita. A pesar de ser los dos personajes socialmente modélicos, el estudiante perfecto y el profesor universitario, ambos se han convertido en una amenaza, y su descubrimiento impacta a Ángela y, con ella, a la audiencia: “Castro and Bosco wear masks of friendly respectability; once those masks are torn away and Ángela discovers the sinister truth, we, too, may be more inclined to look beyond outward appearances” (Zatlin 246). Ya que el espectador es invitado, a través de la focalización, a asumir la perspectiva de la protagonista, nunca sabe qué pasa realmente hasta el final, ya que si a ella le gusta Bosco el espectador se ve impulsado a que le guste también, aunque sea el monstruo. Como se apuntaba antes, la monstrificación de Bosco simultáneamente se revela pero se resiste, ya que no es un personaje fácil de asumir como el villano. No es hasta que la historia lo confirma, cuando Ángela ve la pared de casa de Bosco, que se desvela la verdad y los personajes quedan monstrificados por sus acciones a los ojos de los espectadores, quienes sienten que ellos sí han traspasado la línea. Es precisamente por este

³⁶² “El realizador no debe hacer otra cosa que lo que el público le pide” es la frase por la que siempre se recuerda al profesor Castro. Al recordar que los personajes-espectadores demandan este tipo de violencia, Castro los monstrifica a su vez, y con ellos a los espectadores extradiegéticos a los que Amenábar no deja de evidenciar su propio deseo de mirar y ver esa violencia monstruosa.

descubrimiento de Ángela que la audiencia se convence de algo que hasta entonces no parecía claro: el sujeto en el que siempre han querido creer es la amenaza definitiva.

Finalmente es Ángela, el vínculo con el espectador y el objeto de su identificación, el último monstruo potencial que representa a la audiencia a todos a dos niveles: como voyeur y como víctima (Zatlin 146). Cuando Ángela se presenta como una *voyeur* cuya atracción por la violencia es socialmente penalizada, el propio deseo de la audiencia vinculada a ella, fomentado por el director, convierte al espectador en un *voyeur* también. Por otro lado, la propia condición de víctima de Ángela la monstrifica al hacerla cruzar la línea hacia la violencia que la atrae pero que siempre ha estado evitando. Cuando al final de la película ella termina enfrentándose a Bosco y disparándole desde su posición de víctima, se convierte en el monstruo mientras la cámara la graba. Tras toda la película evitando la violencia, reprimiendo la pulsión de muerte, Ángela termina liberándola para defenderse, y cuando en su defensa al matar a Bosco se está rebelando contra quien ha estado intentando controlarla, reprimir su mirada. Cuando pierde el miedo a la violencia, pierde también el miedo al rechazo y, por tanto, el miedo a mirar. Ángela llega ahí a ser como Chema, dejando la vergüenza atrás y encontrándose a sí misma, viéndose reflejada: “In the epilogue, Ángela is changed. In contrast to Chema’s *mise-enabyme* filming outside Ángela’s window, their roles reverse during the hospital visit: Ángela gazes down on Chema with an intent stare and Chema looks away” (Klodt 13). La vergüenza que Chema arrastraba por su estigma social, se reafirma al matar accidentalmente a Castro y lo hace verse reflejado como el enano monstruoso de su cuento. Ángela, sin embargo, al matar a Bosco pierde esa vergüenza y

consigue acercarse a Chema de igual a igual; cuando se mira en su propio espejo Ángela ve lo que siempre ha llevado dentro, pero su reflejo no es el de un monstruo, y ahí pierde su miedo al rechazo.

En *Tesis*, la monstruosidad se transmite y perpetúa a través de la mirada hasta llegar al espectador. Todos podemos ser el monstruo, cuando nos identificamos con un individuo que luego termina rompiendo con normas básicas para el grupo y, desde esta perspectiva, tenemos que empezar a pensarnos como monstruos potenciales también. ¿Por qué vemos cine de terror? ¿Por qué disfrutamos cierta violencia en la pantalla, la violencia que nos permite ser audiencia pasiva pero testigos de todo? Nuestros ojos nos hacen, en este caso, un monstruo potencial a través de la mirada, el monstruo que siente placer ante el sufrimiento ajeno. Por ello, después de todo, quizá la única respuesta a “¿quién es el monstruo?” sea “¿quiénes somos?”.

CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES

El monstruo siempre ha estado ahí. Todas las culturas tienen sus monstruos; internos o externos, humanos o sobrenaturales, la monstruosidad aparece constantemente en cualquier relato humano, porque su presencia es necesaria: nunca va a desaparecer porque es parte de nosotros. Ésta es precisamente la cuestión que aloja una paradoja fundamental: el monstruo está para enfrentarse a él, pero nunca desaparecerá porque su función es, justamente, ser identificado y expulsado; el monstruo existe para ser anulado, pero en su vacío, siempre aparecerá otro. El objetivo de esta tesis doctoral ha sido demostrar cómo el monstruo evoluciona y desaparece para volver a surgir, cada vez de una forma diferente, más cercano, pero siempre amenazador.

Lo que hace al monstruo es su excepcionalidad, su diferencia, la ruptura con lo normativo. El monstruo ha sido la explicación para aquello que las personas podían criticar y temer, para lo inexplicable y para lo intolerable; monstruoso es aquello a lo que se teme, que amenaza aún sin quererlo, que necesitamos tener para seguir atacando. El monstruo, el Otro, ha sido bestias imposibles, seres deformes, fantasmas románticos y asesinos despiadados. Ha sido también fascistas, parásitos, madres y profesores. Ha cambiado de forma, se ha escondido en los rincones y se ha reproducido. El monstruo es aquello que no queremos ser, pero que siempre está ahí para recordarnos lo que somos.

Desde el mundo clásico en el que el monstruo era la criatura que ponía en peligro al grupo y el héroe el sujeto modélico destinado a derrotarlo, el ser humano normativo siempre se ha refugiado en el grupo para sentirse seguro. La comunidad, el colectivo que acoge al individuo, necesita del monstruo para confirmarse en sí misma; cualquier norma establecida y aceptada debe ser cuestionada llegado el momento, para poder fortalecer su unidad, y la manera de hacerlo es la introducción de un elemento diferente, excepcional, al que se pueda derrotar para reestablecer un orden ligeramente alterado, pero todavía vinculado. Tradicionalmente este otro ha venido de fuera, una amenaza externa representando el error, el pecado o la mutación, irrumpiendo en una armonía que necesitaba repararse, bien por derrota o por explicación. Con la anulación del monstruo, el grupo se restaura, aguardando por una amenaza que, necesariamente, tiene que aparecer en otra forma.

Sin embargo, el cuestionamiento de las normas que rigen y unen a la comunidad, no procede exclusivamente de lo externo. El propio grupo puede generar el vacío en su interior, haciendo emerger al monstruo del que consideraban un igual. La amenaza puede ser interna, venir de quien está a tu lado, de un igual que demuestra ser distinto. Bien porque el mismo Otro surge, o bien porque el grupo lo otrifica, el monstruo puede a veces nacer en las entrañas de lo custodiado, en el corazón del escudo que debía proteger, y otras veces infiltrarse como un caballo de Troya, imitando lo atacado para poder consumirlo.

Sea como fuere, el monstruo es necesario, y lo es porque reafirma al grupo, porque da sentido propio a un colectivo que, como toda unión, es susceptible de romperse. En toda red social, los nodos corren el riesgo de aflojarse, de perder la seguridad que los vincula y terminar rompiendo el conjunto; en un momento en el que el grupo está en crisis, necesita reafirmarse por su propia seguridad. Para cohesionarlo es necesario identificar dónde falla, el punto de inflexión que hace que sus individuos se desvíen, que se separen entre ellos. Ese es el monstruo, el Otro que, con su diferencia, destaca simultáneamente destaca las individualidades y similitudes de todos los miembros del grupo. En un momento en el que la posmodernidad reclama la singularidad de cada sujeto, su diferencia con respecto al otro, la condena de esta diferencia tiene que evidenciarse cuidadosamente para no maltratar al grupo, para que su normatividad no corra peligro. Esta reafirmación de la comunidad es, por tanto, un instinto de protección de sus miembros. Asumiendo ya que el peligro puede estar dentro, los individuos recurren a su propia identificación y clasificación de los que los rodean para detectar una amenaza potencial, amenaza necesaria para que suenen las alarmas y se tomen medidas. Cuando el monstruo es detectado, el grupo se siente protegido: la amenaza está controlada. Cuando el monstruo es expulsado, el grupo se siente reafirmado: el peligro está fuera, ellos siguen estando dentro.

Tradicionalmente el monstruo, el externo pero también el interno al colectivo, ha sido un antagonista; como el Otro al que expulsar, se le presentaba siempre detrás, en los rincones, a la sombra del (anti)héroe destinado a vencerlo y hacerlo desaparecer. Hasta hace poco, el monstruo rara vez tenía agencia alejado del protagonista, era una figura

dispersa, funcional, rescatada solamente para ejercer de amenaza a la comunidad y ser enfrentada por un protagonista, una figura central que, en mayor o menor medida, presente el modelo del resto del grupo. Del monstruo, raramente sabemos nada. Del folclore a la literatura o el cine, la diferencia es siempre superficial; demasiado obvia para pasarla por alto, demasiado simple como para no atacarla: quien no condena al monstruo, se monstrifica a su vez. La narrativa tradicional nos presenta un héroe a veces modélico, a veces anti-heroico, un protagonista en el que nos podamos reconocer. Todos somos diferentes, la individualidad del sujeto se evidencia en cada rasgo y, aun así, necesitamos algo que nos permita acercarnos, cohesionar al grupo desde las similitudes que brinda el ser distintos. Por ello se conoce al protagonista, se detalla su carácter, se le enmarca en un contexto y se le presenta como miembro; hasta el más marginal de los héroes es héroe al fin y al cabo, única y exclusivamente porque hay otros que no lo son. Al humanizar al protagonista se deshumaniza al monstruo; cuando el espectador se ve reflejado en él, se siente parte del grupo y agradece la seguridad que proporciona el sentirse protegido por sus iguales. Esta es la base de la identificación, del establecer un vínculo con el personaje, el conocerlo hasta reconocerse, hasta ver que, si todos somos distintos, todos somos iguales; al encontrar sus individualidades, el espectador se refleja en ellas. Hasta ahora, esta identificación se le había negado al monstruo. Por su propia naturaleza, la excepción no podía conllevar la identificación; la norma es lo que une, y la conexión debía establecerse con aquello que es normativo, con lo que no amenaza. Sin embargo, algo ha cambiado.

El objetivo de esta tesis doctoral es reivindicar al monstruo, llamar a la excepción, evidenciar que la diferencia también puede ser el centro. El monstruo puede ser protagonista sin perder su esencia, puede despertar identificación sin seguir la norma o, precisamente, por el hecho de no hacerlo. El monstruo es amenaza, sí, pero depende de dónde esté la cámara. Cuestión de perspectiva y cuestión de identidad, a veces la periferia invade el centro y el monstruo se transforma en protagonista, o el protagonista se revela como monstruo. En este trabajo se han abordado estos monstruos protagonistas desde su relación con el espacio y con la mirada, reflejos y sombras de la identidad excepcional. Cuando el espacio es invadido, éste pierde identidad, monstrificando un lugar que ya no es identificable; cuando se monstrifica el espacio, el invasor queda monstrificado, porque la invasión de lo personal es la ruptura de la norma y la amenaza al grupo. Al mismo tiempo, cuando el monstruo mira puede transmitir su monstruosidad, arrancar la identidad normativa para perpetuar la excepcional, romper con la norma a través del reflejo y la percepción. La mirada como deseo, como pulsión de ver, monstrifica a su vez; el querer ver a través de la monstruosidad no es sino el preámbulo del querer ejercerla. Extendido esto, la mirada del monstruo protagonista enlaza con el espectador instaurando una nueva relación identitaria, monstrificando a un espectador que, a su pesar, tiene que vincularse al monstruo.

REFERENCES

- Allmer, Patricia, Emily Brick y David Huxley (ed.). *European Nightmares: Horror Cinema in Europe since 1945*. London; New York: Wallflower Press, 2012. Impreso.
- Amago, Samuel. "Horror and Ambivalence in *Tesis*: Alejandro Amenábar's Reflections on the Postmodern Condition." *Revista de Estudios Hispánicos* 38.1 (2004): 143-158. Impreso.
- Anónimo. *Beowulf: A New Verse Translation*. Trans. Seamus Heaney. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000.
- Anónimo, *La Santa Biblia; Antiguo y Nuevo Testamentos*. South Holland, Ill.: La Liga Biblica Mundial del Hogar, 1972.
- Asma, Stephen. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. New York: Oxford University Press, 2009. Impreso.
- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1993. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. Print.
- Barnier, Martin. "The Sound of Fear in Recent Spanish Films." *Music, Sound, and the Moving Image* 2 (2010): 197-211.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 2002. Impreso.

- Benet, Vicente. *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" (1935) *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Paris, Capital of the Nineteenth Century" (1939) *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Impreso.
- Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2010.
- Blumenthal-Barby, Martin. "The Complicit Gaze: Michael Haneke's Cinema Of Guilt." *German Quarterly* 89.2 (2016): 202-220.
- Braudy, Leo, and Marshall Cohen (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Briefel, Aviva. "What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance And The Horror Film." *Narrative* 1 (2009): 95-110. Impreso.
- Buckley, Christina A. "Alejandro Amenábar's Tesis: art, commerce and renewal in Spanish cinema." *Post Script* 2002: 12-25. Impreso.
- Burgin, Victor. "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity". Colomina, Beatriz, and Jennifer Bloomer. *Sexuality & Space*. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1992. 53-73. Impreso.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Vilar. Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros, 2005. Impreso.
- Chaudhuri, Shohini. "From the Margins to Mainstream: How the Zombie, a Figure of Colonial Enslavement, Came to Embodiment Threats to First World Populations". University of Essex. Universität Konstanz, Germany. 5 de abril del 2016. Conferencia.
- Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993. Impreso.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Preface" *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Vii-1. Impreso.

... "Monster Culture (Seven Theses)" Cohen 3-26.

Colomina, Beatriz, y Jennifer Bloomer. *Sexuality & Space*. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1992. Impreso.

Comentale, Edward P, and Aaron Jaffe . "Introduction". Comentale, Edward P, and Aaron Jaffe. *The Year's Work at the Zombie Research Center*, Bloomington: Indiana University Press, 2014. Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton, Vic., Australia: Melbourne University Press, 2005. Impreso.

... *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London; New York: Routledge, 1993. Impreso.

Church, David. "Revisiting the Cruel Apparatus: Disability, Queerness and Taste in *In a Glass Cage*". Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges and Kristin T. Vander Lugt (ed.). 134-154.

D'Lugo, Marvin. "Recent Spanish cinema in national and global contexts." *Post Script* 2002: 3-12. Impreso.

Daston, Lorraine. "Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe." *Critical Inquiry* 1991: 93. Impreso.

De Sepúlveda, Juan Ginés. *Democrates Segundo: O, de las justas causas de la guerra contra los indios*. Edición crítica bilingüe. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francisco de Vitoria, 1951.

Del Río Parra, Elena. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Impreso.

Del Valle-Inclán, Ramón María. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1973.

Del Valle-Inclán, Ramón . *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid: Istmo, 1987. Impreso

Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0: a Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2009. Impreso.

Doane, Mary Ann. "Film And The Masquerade: Theorising The Female Spectator." *Screen* 23.(1982): 74-87

- Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1956
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2010. Impreso.
- Douglas, Mary. "The Idea Of A Home: A Kind Of Space." *Social Research* 58.1 (1991): 287-307. Impreso.
- England, Marcia. "Breached Bodies and Home Invasions: Horrific Representations of the Feminized Body and Home". *Gender, Place & Culture*, 2006, 13:4, 353-363. Impreso.
- Fernández Arellano, José Luis. "Nuevos apéndices", en Rafael Llopis *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2013. Impreso
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía Zombi*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011
- Ferreras, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Vosa, 1995. Impreso.
- Foucault, Michel. *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- _. *Abnormal: Lectures at the Collège De France, 1974-1975*. London: Verso, 2003. Impreso.
- _. "De los espacios otros "Des espaces autres"", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (octubre de 1984). Web 9 Dic. 2015.
- _. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2011. Impreso.
- _. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*.. New York: Routledge, 2005.
- _. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- _. *History of Madness*. Trad: Jonathan Murphy and Jean Khalifa. New York: Routledge, 2006.

- _. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Freud, Sigmund (1917). "Duelo y melancolía". *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores. Impreso.
- _. *The Uncanny*. 1919. Trad. David McLintock. New York: Penguin Books, 2003. Impreso.
- _. "Resistance And Suppression." *A General Introduction to Ppsychoanalysis*. 248-261. New York, NY, US: Horace Liveright, 1920
- Friedberg, Anne. "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification". Kaplan, 1990. 36-46.
- Friedman, Edward H. "Bigas Luna's 'Anguish': An Eye on Discomfort." *Confluencia* 1999: 73-81.
- Furstenau, Marc. *The Film Theory Reader: Debates & Arguments*. Edited By Marc Furstenau. n.p.: New York, NY: Routledge, 2010
- Gallant, Chris. "Power, Paedophilia, Perdition Agustín Villaronga's *Tras el cristal (In a Glass Cage)*, 1986)". *Kinoeye. New Perspectives on European Film*, 2002, 17:2. On-line.
- Gamman, Lorraine, and Margaret Marshment. *The Female Gaze: Women As Viewers Of Popular Culture*. Lorraine Gamman and Margaret Marshment (ed.). Seattle: Real Comet Press, 1989.
- Gelder, Ken. *The Horror Reader*. London; New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1990.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. n.p.: Chicago : University of Chicago Press, Impreso.
- Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. Impreso.
- Girard, René. *El Chivo Expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986. Impreso.

- Hassler-Forest, Dan. "Zombie Spaces". Comentale y Jaffe 116-150.
- Hetherington, Kevin. "In Place Of Geometry: The Materiality Of Place." *Sociological Review* 45.(1997): 183-199. Impreso.
- Higginbotham, Virginia. *Spanish Film Under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988. Impreso.
- Hirsch, David A. Hedrich. "Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelley's *Frankenstein*" *Cohen* 115-143.
- Hoffmann, Ernst T. A, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Trad. Claros Ana Ibel y Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 2007. Impreso.
- Hooks, Bell. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectarors" Marc Furstenau (ed.). 229-241.
- Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. London: BFI Books, 1986. Print.
- Huet, Marie-Hélène. "Introduction to *Monstrous Imagination*". Gelder, 85-89.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- _. "Violencia y representación: Nuevos modos de ver y de sentir." *Cultura Y Educación*. 14.1 (2002): 33-41. Impreso.
- James, Henry, *The Turn of the Screw*. 3Rd. Peter G. BeidlerNew York: St. Martin's, 2010.
- Jordan, Barry, and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Jordan, Barry, y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. Print.
- Jordan, Barry. "Alejandro Amenábar and Contemporary Spanish Horror" Almer, Brick y Huxley. 141-151.
- Joshi, S. T. *The Modern Weird Tale*. By S.T. Joshi. Jefferson, N.C.: McFarland, 2001.
- Kallendorf, Hilaire. *Exorcism and Its Texts: Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2003

- Kallendorf, H, and C Kallendorf. "Catharsis As Exorcism: Aristotle, Tragedy, and Religio-Poetic Liminality." *Literary Imagination*. 14.3 (2012): 296-311. Impreso.
- Kaplan, E. Ann. "Is the Gaze Male?." Marc Furstenau (ed.). 209-222.
- _. *Psychoanalysis & Cinema*. New York: Routledge, 1990.
- Kinder, Marsha. _. "The children of Franco in the New Spanish cinema". *Quarterly Review of Film Studies*, 8.2 (1983): 57-76. Impreso.
- _. *Blood Cinema : the Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. New York: Berkley Books, 1983. Impreso.
- Klodt, Jason E. "En el fondo te gusta: Titillation, desire, and the spectator's gaze in Alejandro Amenbar's *Tesis*." *Studies In Hispanic Cinemas* 4.1 (2008): 3-17.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Impreso.
- Labanyi, Jo y Tatjana Pavlovic. *A Companion to Spanish Cinema*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. Impreso.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978. Impreso.
- Lauro, S J, and K Embry. "A Zombie Manifesto: the Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *Boundary 2*. 35.1 (2008): 85-108.
- Lázaro-Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. Impreso.
- Le Fanu, Sheridan. "Carmilla". *Vampiras: (antología De Relatos Sobre Mujeres Vampiro)*. Madrid: Valdemar, 1999. Impreso.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *Las Brujas En La Historia De España*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

- _. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia: (antropología cultural de Galicia, 2)*. Madrid: Akal, 1979.
- _. *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Madrid: Akal, 1974.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2013. Impreso
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror en la literatura*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1984. Impreso.
- _. *El intruso y otros cuentos fantásticos*. Trad. José A. Álvaro Garrido. Madrid: Editorial EDAF, 1995. Impreso.
- _. *Tales. H.P. Lovecraft*. New York : Library of America, 2005.
- _. "The Colour Out of Space". *The Colour Out of Space. Tales of Cosmic Horror by Lovecraft, Blackwood, Machen, Poe, and Other Masters of the Weird*. New York: The New York Review of Books, 2002. 307-304. Impreso.
- Magilow, Daniel H., Elizabeth Birdges and Kristin T. Vander Lugt. *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.
- Maura, Juan Francisco. "Monstruos y bestias en las crónicas del Nuevo Mundo." *Espéculo: Revista De Estudios Literarios* 19.(2001): *MLA International Bibliography*. Web. 15 Dec. 2015.
- May, Jeff. "Zombie Geographies and the Undead City". *Social & Cutural Geography*, 2010, 11 (3), 286-298. Impreso.
- Mayans i Planells, J. *Género chat. O cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- McCarthy, Christine. "Toward A Definition Of Interiority." *Space & Culture* 8.2 (2005): 112-125. Impreso.
- McGowan, Todd. "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes." *Cinema Journal* 2003: 27-47. Impreso.
- McIntosh, Shawn y Marc Leverette. *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2008. Impreso.

- McIntosh, Shawn, "The Evolution of the Zombie: The Monster that Keeps Coming Back". McIntosh y Leverette 1-19.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Impreso.
- Monleón, José B. "1848: The Assault on Reason (extract)". Gelder, 20-28.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press, pp. 198-210, 1986.
- _. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Braudy, Leo, and Marshall Cohen (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, pp. 711-722 2009.
- _. "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity". Colomina, Beatriz, and Jennifer Bloomer. *Sexuality & Space*. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1992. 53-73. Impreso.
- Newitz, Annalee. *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham: Duke University Press, 2006
- Ng, Andrew H. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject*. , 2015. Impreso.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" *Representations*, 26 (Spring, 1989): 7-24. Web 21 jul. 2014. Impreso.
- Oakes, David A. "Ghosts In The Machines: The Haunted Castle In The Works Of Stephen King And Clive Barker." *Studies In Weird Fiction* 24.(1999): 25-33. Impreso.
- Pagano, David. "The Space of Apocalypse in Zombie Cinema". McIntosh y Leverette. 71-87.
- Pender, Stephen. "'No Monsters at the Resurrection' Inside Some Conjoined Twins" Cohen 143-168.
- Pliny, the Elder. *Pliny's Natural History; A Selection From Philemon Holland's Translation*. Oxford: Clarendon Press, 1964. Impreso.
- Prescott, Anne Lake. "The Odd Couple: Gargantua and Tom Thumb" Cohen 75-92.

- Price, Zachary. "Skin Gazing: Queer Bodies In Almodóvar's *The Skin I Live In*." *Horror Studies* 6.2 (2015): 305-317.
- Poe, Edgar A. *Cuentos, I*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. "Philosophy Of Furniture." *Works Of Edgar Allan Poe -- Volume 5* (2006): 6-9.
- Powell, Anna. "A Touch of Horror: Dario Argento and Deleuze's Cinematic Sensorium" *Almer, Brick y Huxley* 167-177.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry", *The New Monthly Magazine*: 145-52, 1826.
- Rice, Charles. "Rethinking Histories of the Interior." *Journal Of Architecture* 9.3 (2004): 275-287. Impreso.
- Rimbaud, Arthur. *Cartas del vidente*. May. 1871. Web. 1/11/2015.
- Risco, Vicente. "Apuntes sobre el mal de ojo en Galicia", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 17: 1/2 (1961): 66. Impreso.
- Roche, David. *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used to?* Jackson, MS: UP of Mississippi, 2014.
- Rogers, Martin. "Hybridity and Post-Human Anxiety in *28 Days Later*". McIntosh y Leverette 119-135.
- Rooks, Isaac. "What Big Eyes You Have: Animal Point-Of-View Shots In Horror & The Limits Of Vision." *Spectator: The University Of Southern California Journal Of Film & Television* 36.2 (2016): 23-30.
- Rubio, Tovar J. "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval." *Poder y seducción de la imagen románica / Agustín Gómez Gómez*. (2006): 119-155. Impreso.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London: Granta Books, 1991. Impreso.
- Rushton, Richard. "Cinema's Double: Some Reflections On Metz." *Screen* 43.2 (2002): 107-118.
- Sábato, Ernesto R. *El túnel*. Madrid: Catedra, 1984.

Saint Augustine, Bishop of Hippo, Grace Monahan, and Gerald Groveland Walsh. *The City Of God, Books VIII-XVI*. n.p.: Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1963, 1963. Texas A&M University General Libraries. Web. 22 Nov. 2015.

Santa Biblia. Madrid: San Pablo, 2013. Impreso.

Schneider, Steven Jay y Tony Williams. *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press, 2005. Impreso.

Seguin, Jean Claude. "Angustia (Bigas Luna, 1987)O Los Rostros Sin Ojos." *Studies In Spanish & Latin American Cinemas* 13.1 (2016): 17-32.

Shelley, Mary W, and Maurice Hindle. *Frankenstein, or, the Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 2003.

Siegel, L. El mundo a través de la pantalla. Barcelona: Urano, 2008.

Smith, Phil. "History, Terrain and Tread: The Walk of Demons, Zombie Flesh Eaters and the Blind Dead" Almer, Brick y Huxley 131-141.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Stojanova, Christina. "A Gaze from Hell: Eastern European Horror Cinema Revisited" Almer, Brick y Huxley 225-239.

Stoker, Bram (1897). *Drácula*. Trad. Óscar Palmer. Madrid: Valdemar, 2005.

Tierney, Dolores. "The Appeal of the Real in Snuff." *Spectator: The University of Southern California Journal of Film & Television* 22.2 (2002): 45-55.

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. Impreso.

Tolkien, J R. R, and Michael D. C. Drout. *Beowulf and the Critics*. Tempe, Ariz: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002. Impreso.

Uebel, Michael. "Unthinking the Monster: Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity" *Cohen* 264-292.

Vidler, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhome*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. Impreso.

Warner, Marina. *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling, and Making Mock*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1999. Impreso.

- Waterhouse, Ruth. "Beowulf as Palimpsest". *Cohen* 26-40.
- Wheatley, Catherine. "'Le Cinéaste D'Horreur Ordinaire': Michael Haneke and the Horrors of Everyday Existence". *Almer, Brick y Huxley*. 207-217.
- Williams, Linda. "Gender, Genre and Excess." *Film Quarterly* 44.4 (1991): 2-13. Impreso.
- Williams, Linda. "When Women Look: A Sequel". *Senses of Cinema*, July 2001. Web.
- Willis, Andy. "Paul Naschy, *Exorcismo* and the Reactionary Horrors of Spanish Popular Cinema in the Early 1970s". *Almer, Brick y Huxley* 121-131.
- Wood, Robin. *Hitchcock's films*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1977. Impreso.
- _. *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. New York: Columbia University Press, 2003. Impreso.
- Zatlin, Phyllis. "You Are Being Watched: Metafilmic Devices in *Tesis*." *Letras Peninsulares* 14.2 (2001): 243-253. Impreso.
- Žižek, Slavoj, y Vernis R. Vilà (trad.). *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006.
- Žižek, Slavoj. "The Thing Came From Inner Space." *Angelaki: Journal Of The Theoretical Humanities* 4.3 (1999): 221-230.
- _. "Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film?" in Allen, Richard, and S. Ishii-Gonzalès. *Hitchcock : Past And Future*. London: Routledge, 2004: 257-274.